

The *Desired* Revolution and the New Man: Assembling and Negotiating Cultural
and Intellectual Practices in Revolutionary Cuba

[La Revolución deseada y el hombre nuevo:
Ensamblando políticas, negociaciones y prácticas culturales e intelectuales en
Cuba]

by

Pedro P. Porbén

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in The University of Michigan
2009

Doctoral Committee:

Professor Alejandro Herrero-Olaizola, Chair
Associate Professor Santiago Colás
Associate Professor Cristina Moreiras-Menor
Associate Professor Gareth Williams

© Pedro P. Porbén
2009

Dedication

To: the Cuban Revolution... with love!

Acknowledgements

Aprovecho esta oportunidad para agradecer a todas las personas, que de una u otra manera, han transitado conmigo por los intrincados vericuetos de la academia norteamericana para hacer posible ésta disertación doctoral.

Primero, a mi esposa Susana Peña, sin la cual mi carrera, hubiese sido, literalmente, imposible. Gracias por haber soportado pacientemente, la mayoría de las veces, mis ansiedades, paranoias y el estrés que este proyecto volcó sobre nuestras vidas. Gracias por haberme indicado el camino; no ha sido fácil, pero lo estamos transitando.

Segundo, a mi director de disertación, Alejandro Herrero-Olaizola, por la confianza con que siempre abrazó este proyecto, aún en los momentos en que mis piruetas discursivas parecían no tener el menor sentido. Gracias por tu paciente y dedicado trabajo de edición y revisión. Gracias sobre todo por tu inmensa capacidad de trabajo y por no haberte rendido aún en los momentos más difíciles. Gracias Alex, de todo corazón.

Tercero, a Cristina Moreiras-Menor y Gareth Williams por sus invaluable ayudas a lo largo de mi carrera, y por sus colaboraciones en este maratónico proyecto de disertación. Gracias además a Santiago Colás por haber aceptado ser miembro de ésta empresa.

Cuarto, a mi padre, porque tuvo la valentía de enfrentarse a ciegas a una exílica aventura que nos trajo a todas estas tierras. A mi madre por haber potenciado mi carrera intelectual. A mi hermana y su esposo, a mis bellos sobrinos, a mi abuelo y mi tío, porque de cierta manera todos han sido parte de esta disertación. A mi suegra y su esposo por su apoyo moral, y material, durante la última década.

También, quiero agradecer a Robert Marshall Buffington por su ayuda incondicional en momentos críticos de mi carrera: el título de ésta disertación emergió de nuestras conversaciones.

A mi colegas y amigos; a mi socio Renecito. A Nancy Sán Martín y Julie Marsh. A Mindy Niehaus-Fukuda por su gran ayuda navegando la burocracia institucional.

Finalmente, gracias a todas las personas que no nombré pero que sí están aquí, en estas páginas.

Table of Contents

Dedication	ii
Acknowledgements.....	iii
List of Figures	vi
Abstract	vii
CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN A LA REVOLUCION DESEADA.....	1
1.1 BREVE PRESENTACIÓN DE LOS CAPÍTULOS	16
CAPÍTULO 2 MEMORIA, AFECTOS Y RITUALES DE VIOLENCIA	28
2.1. LA PRENSA FABRICANDO REALIDADES	28
2.1.1. Fotografías, violencia y prótesis de memoria.....	34
2.1.2. ¿Qué quieren las imágenes de <i>Bohemia</i> ?	43
2.2. BOHEMIA, EDICIÓN DE LA LIBERTAD (1959).....	46
2.3. CUBA, THE VENGEFUL VISIONARY (TIME)	56
2.4. MEMORIA Y RITUALES DE VIOLENCIA	63
CAPÍTULO 3 PROPAGANDA Y NOVELA DE LA INSURRECCIÓN	77
3.1. ASÍ ES LA FIESTA CON EL RON MATUSALEM.....	77
3.2. LA REVOLUCIÓN Y SUS PRIMERAS IMÁGENES NOVELADAS	88
3.2.1. En la boca de Matusalén: <i>El Sol A Plomo</i> de Humberto Arenal (1958-1959).....	88
3.2.2. En el fondo de Matusalén: <i>Bertillón 166</i> , de José Soler Puig	103
3.3. SUTURANDO CON MATUSALÉN A MODO DE CONCLUSIÓN	130
CAPÍTULO 4 NEGOCIANDO EL TERROR Y EL DEVENIR-AUSENTE DEL INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO	134
4.1. CODIFICANDO ‘AFECTOS’ COMO POLÍTICAS CULTURALES	134
4.1.1. La realidad de lo irreal o <i>P.M. no es P.M.</i>	140
4.2. VIRGILIO, EL TERROR Y UNA <i>CAJA DE ZAPATOS VACÍA</i> (1968) ...	152
4.2.1. Piñera en la Revolución.....	152
4.3. HUMBERTO ARENAL, SOBREVIVIR EL TERROR	165
4.3.1. “El mejor traductor de Shakespeare” (1999).....	165

4.4. A MODO DE RESUMEN O IN-CONCLUSIÓN	174
CAPÍTULO 5 FABRICANDO AL ‘HOMBRE NUEVO’	178
5.1. CANCIONES PARA UNA NUEVA GENERACIÓN	178
5.2. LA ÚLTIMA MUJER Y EL PRÓXIMO COMBATE	183
5.2.1. El <i>deseado</i> héroe revolucionario	186
5.2.2. Un exorcismo revolucionario	193
5.3. NO TENGO SUPERMAN, TENGO A ELPIDIO VALDÉS	198
5.3.1. Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores	201
5.3.2. El creador del comic devora al historiador	221
CAPÍTULO 6 REPARANDO LA REVOLUCIÓN	227
6.1. “31” REPARACIONES A LA REVOLUCIÓN	227
6.1.1. En Cuba, aunque se caiga el Muro: la Revolución ¡palante!	232
6.2. EL ‘DORADO MUNDO’ DEL SOCIOLISMO CARIBEÑO	237
6.3. LOBOS, HELADOS Y HOMBRES NUEVOS	247
6.4. REVISTANDO MARAVILLAS DE LA MANO DE ALICIA	264
CAPÍTULO 7 SUJETOS <i>EXÍLICOS</i> ... MI DEVENIR BALSERO GLOBALIZADO	290
7.1. MI <i>DEVENIR</i> -BALSERO EN EL PEREGRINAJE EXÍLICO	299
7.1.1. Kcho globalizado y Wifredo Lam deprimido	305
7.2. <i>LA OLA</i> : METÁFORA REDENTORA O HACERNOS ISLA	319
7.3. MITOS, AFECTOS Y CINE REVOLUCIONARIO	326
CAPÍTULO 8 CONCLUSIONES	343
8.1. SUTURA A MODO DE CONCLUSIÓN	343
8.2. HIGH-TECH, EL ‘HOMBRE NUEVO’ Y SU SEXUALIDAD CASTRADA	349
8.3. ¿DONDE SE METEN LOS HÉROES?	366
8.4. EL DESEO DE DESEAR LA REVOLUCIÓN Y EL HOMBRE NUEVO	375
BIBLIOGRAFÍA	380
NOTAS	391

List of Figures

Figura 2.1 Cadáveres en la revista <i>Bohemia</i> (180-208).	37
Figura 2.2 y Figura 2.3 Asesinados por Batista. <i>Bohemia</i> , 1959 (190).	39
Figura 2.4 Portada de <i>Bohemia</i> , Enero 1959.....	47
Figura 2.5 “Despaigne’s Trial & Execution.” <i>Time</i> , 1959.	58
Figura 2.6 Caricatura de Mouldin, <i>Time</i> (enero de 1959).	62
Figura 2.7 “En la jefatura de Policía de Santa Clara” (<i>Bohemia</i> 20)	66
Figura 2.8 Picana eléctrica en los oídos. Textos y fotos de Samuel Feijó	67
Figura 2.9 “El suplicio de la eliminación de las uñas”	69
Figura 2.10 Simulando las torturas.	71
Figura 2.11 “La tenaza sobre la lengua.”	72
Figura 2.12 ¡Y la muerte bajó del cielo!	73
Figura 3.1 Ron <i>Matusalem</i>	78
Figura 3.2 La tragedia del campesino cubano	80
Figura 3.3 Matusalem y Stuart Hall	81
Figura 3.4 Niños campesinos y propaganda del ron Matusalem	82
Figura 3.5. Fidel Castro expulsando al ron <i>Matusalem</i>	87
Figura 5.1 Caratula del disco “Cuba Va!”	179
Figura 5.2 Las dos caras del disco	180
Figura 5.3 Dos portadas de las mismas “Aventuras de Elpidio Valdés”	209
Figura 5.4 Portada de la serie “El joven Elpidio”	218
Figura 5.5 Elpidio y su nueva familia nuclear	219
Figura 6.1 Cómo utilizar las carnes enlatas, <i>Bohemia</i> (1961: 167).	230
Figura 6.2 Objeto soñado de Kcho y Good bye Rocco de Jorge Perugorría	262
Figura 7.1 Pedro Pablo Oliva. De la serie Navegantes (1993).....	300
Figura 7.2 Las Junglas	306
Figura 7.3 Instalación y bocetos de Kcho. La Habana, 1995-2000	308
Figura 7.4 Vladimir Tatlin, bocetos “Monumento a la tercera internacional”	311
Figura 7.5 Bote con Espinas, 2003. Díptico	314
Figura 7.6 Kcho. Sin título (1994)	318
Figura 7.7 El “nuevo” Jesús de los nuevos escribas	332
Figura 7.8 Entrevista con los medios de comunicación	333
Figura 7.9 Múltiple Ché	334
Figura 7.10 Secuencia fotográfica en cámara lenta	335

Abstract

The *Desired* Revolution and the New Man: Assembling and Negotiating Cultural and Intellectual Practices in Revolutionary Cuba

[La Revolución deseada y el hombre nuevo:
Ensamblando políticas, negociaciones y prácticas culturales e intelectuales en
Cuba]

by

Pedro P. Porbén

Chair: Alejandro Herrero-Olaizola

In my doctoral dissertation, “The *Desired* Revolution and the New Man: Assembling and Negotiating Cultural and Intellectual Practices in Revolutionary Cuba,” I argue that the narratives of the Cuban revolution produced by its organic intellectuals (as well as by its main ideological drive, the so-called ‘new man’ [*hombre nuevo*]) have set in motion differential affective politics operating in the cultural field. These narratives operate via complex flows of ‘structures of feeling’

that generate the *desire to desire* the Cuban Revolution on the collective social body, inside and outside the island. In other words, the success of the Cuban Revolution as a transformative social project was not just due to political programs and social policies implemented after 1959.

The deepest social transformation was perhaps created by the people's own identification *with* and desire *for* the revolution. It is my contention that this "desire" (as Deleuze and Guattari suggest) was partially created by mainstream/pro-revolutionary intellectuals. In order to account for the ways in which the "revolutionary desire" operates I use a wide-ranging interdisciplinary framework that draws on cultural theorists such as Michel Foucault, Antonio Benítez Rojo, Stuart Hall, Raymond Williams, Antonio Gramsci, among others. Within this framework I propose to analyze the cultural transformations in Cuba since the early 1959 vis-à-vis the "structures of feeling" and "politics of affect" that dominate the revolution's political apparatus.

In sum, my dissertation details how Cubans have come to desire a 'hegemonic Revolution' – a desire maintained through the unstable equilibrium between consensus and repression (following Gramsci's views), and how such a balancing act can be critically analyzed through an extensive body of cultural texts. These include 'canonic' films such as *Fresa y Chocolate* by Tomás Gutiérrez Alea, censored and prohibited films such as *Alicia en el pueblo de Maravillas* by Daniel Díaz Torres, the highly controversial documentary *P.M.* by Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez, and other films by Arturo Soto, Enrique Álvarez,

Eduardo del Llano; novels, plays and short stories by Humberto Arenal (*El sol a plomo* and *El mejor traductor de Shakespeare*), Virgilio Piñera (*Una caja de zapatos vacía* and *Presiones y Diamantes*), José Soler Puig's *Bertillón 166*, Manuel Cofiño, Reinaldo Arenas, to name a few; *foto-reportajes* [photographic reports] from Cuban magazines such as *Bohemia* and *Verde Olivo*, and from *Time* and *The New York Times*; art installations from Pedro Pablo Oliva, Alexis Leyva Machado "Kcho," Wifredo Lam, and Jorge Perugorría; *historietas* [comics] such as Juan Padrón's *Elpidio Valdés* (the most recognizable comic book and animated film character in post-revolutionary Cuba); as well as a number of interviews with intellectuals of this time period that I have conducted in Cuba and in the U.S. Cuban exilic communities. Exploring such texts allows me to critically connect literature, film, popular culture and media with a view to our better understanding of the 're-narration' and constant 're-invention' of Cuban history and culture from 1959 to the present.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN A LA REVOLUCION DESEADA

Este es un proyecto muy personal, no sólo porque aborda el tema de Cuba y la Revolución de 1959, ya de por sí en extremo íntimos para alguien que nació, creció y se educó *dentro* de la revolución, sino porque describe además mis procesos de adaptación e incorporación a la cultura académica como sujeto *exílico* desde finales de los noventa. Como parte de una generación nacida a mediados de los sesenta y principios de los setenta, mis perspectivas venían condicionadas a priori por cuerpos teóricos marxista-leninistas leídos e interpretados *a lo cubano*, y signadas por el desconocimiento, casi absoluto, de otros análisis críticos contemporáneos que se manejaban en las universidades norteamericanas. Como resultado de mi propio *devenir-intelectual*¹ en la academia norteamericana y mi marcado *in-betweeness* (como lo llamaría Antonio Benítez Rojo) socio-cultural, comencé a cuestionarme los procesos culturales, las transformaciones del intelectual dentro de la revolución y las dinámicas sociales cubanas después de 1959 a través de estos nuevos cuerpos teóricos adquiridos en el exilio; cuerpos que forman parte de esta disertación.

La Revolución-*deseada* puede leerse como simbiosis metafórica o rizomática entre varios teóricos: desde Gilles Deleuze y Félix Guattari, pasando por Michel Foucault, y terminando con Raymond Williams y Stuart Hall. Por ejemplo, en *Situating Marx*, Hall argumenta que el consumo produce ‘producción,’ y la producción a la misma vez produce consumo. Es decir, si ‘algo’ se produce para el consumo, ese ‘algo’ es precisamente consumido porque nosotros creemos que el producto es necesario.

Mientras impartía clases en la universidad y sobre todo cuando intentaba explicar mi investigación a diferentes personas fuera del ambiente académico, encontré que la mejor manera de explicar las ideas de Hall inspiradas por Marx, era a través del proceso de producción del jabón de baño. Este proceso, simplificado y traducido metafóricamente por Hall, ejemplifica cómo el deseo de estar limpios y la higiene como necesidad, fueron manufacturados como elementos de la producción misma del jabón. En otras palabras, las gentes no supieron que estaban ‘sucias’ hasta que se inventó el jabón para limpiarlos, hacerles ‘limpios,’ o *devenir*-limpios si se quiere; la producción masiva del jabón crea entonces la necesidad de estar limpio en el consumidor potencial. Por tanto, concluye Hall, es la producción y no el consumo lo que crea necesidades y deseos en las gentes, “thus the ‘forming of senses’ is the subjective side of an objective labour” (1973: 22).

Extrapolando las ideas de Stuart Hall a los procesos revolucionarios en Cuba después de 1959, podríamos argumentar que la fabricación del “estado-ético o cultural” revolucionario-cubano (según la definición de estado ético o cultural de

Antonio Gramsci)² y sus ficciones, se podrían pensar, aún después del cambio de poderes en el 2007 de Fidel a Raúl Castro, como una serie de procesos similares a la producción/consumo del jabón de baño. ‘Fabricación’ que ha ido ocurriendo a través de suertes de ensamblajes discursivos de ficciones tanto correctivas como convenientes, y de las necesarias ficciones ascéticas del ‘hombre nuevo,’ a las cuales me referiré a largo de esta disertación. De tal manera que ‘el producto’ estaría destinado a satisfacer en el pueblo, en las masas, un *deseo* de estar *limpio*, una necesidad por la *higiene social*.³ Haciendo las sustituciones convenientes, el *deseo* en nuestro caso particular sería por el proyecto-revolución que fue manufacturado a la vez cómo un *producto* diferenciador y cómo la *razón para necesitar* el jabón/estado-ético (cultural) en vías de formación en el imaginario popular. Como resultado, el estar ‘limpio’ implicaba sostener el deseo de desear la Revolución (y la Revolución a su vez “limpió” la era de Batista) y ser parte a la vez del ensamblaje maquínico para su producción socio-cultural. A partir de 1959 y a través de sucesivas campañas de alfabetización afectiva y limpieza revolucionaria, se fue creando no sólo el sujeto ‘limpio,’ y con él/ella los detritos del sistema, sino también el territorio afectivo dentro del cual tendrían que funcionar esos sujetos.

Teniendo en cuenta estos elementos, esta disertación propone, (1) siguiendo a Deleuze y Guattari, analizar cómo se llega a desear la Revolución, en condiciones de consenso y represión o equilibrio inestable dentro la lucha por alcanzar ese control hegemónico, a través del análisis selectivo de productos culturales fabricados en Cuba después de 1959; (2) explorar cómo es que nos convertimos

nosotros mismos en deseo por lo que Deleuze y Guattari definieron como “the strong punisher father” (*TP*: 148).

En otras palabras, esta disertación explora cómo trabajan esas ‘imágenes deseantes’ ensambladas en continuo *entrejuego* —o *interplay* para Benítez Rojo— entre ‘políticas de afectos’ (en Deleuze y Guattari) y las ‘estructuras de sentimientos’ (como las define Raymond Williams).⁴ Ambos conceptos estructurados como ensamblajes maquínicos de textos, intensidades de afectos, deseos, pasiones, energías libidinales, etc. Ensamblajes produciéndose dentro de la ficción conveniente que se continúa llamado la Revolución cubana.⁵ Estos ensamblajes, cómo parte de las ‘estructuras de sentimientos’ entendidas a su vez cómo ‘cultura vivida,’ pueden ser analizados críticamente a través de textos culturales particulares, como novelas y cuentos, cómics o historietas, teatro, cine documental y de ficción, revistas, etc. Sin embargo, mi disertación no se propone una re-narración historicista de la ficción revolucionaria cubana, pues sobre el tema “histórico” se ha discutido y escrito mucho más que sobre las políticas de afectos y las micropolíticas asociadas a las estructuras de sentimientos. A la historia de la Revolución cubana y sus hitos más relevantes se han dedicado una gran cantidad de volúmenes.⁶

Propongo entonces que consideremos estos ensamblajes narrativos propuestos para ser analizados en esta disertación, no como momentos ‘discretos’ sino como procesos diferenciales y como flujos de historias que proyectan (aún después de cumplidas cinco décadas) la imagen de la Revolución como *proceso* del

cual *todos* somos parte, según una idea de Roberto Fernández Retamar que veremos más adelante.⁷ La fabricación de la ficción revolucionaria ha sido el resultado de las demandas hechas por Fidel Castro en las conocidas *Palabras a los Intelectuales* (1961): generar o continuar generando el deseo-de-desear la revolución en el cuerpo colectivo ‘atado por afectos,’ o la generación de “territorios afectivos.”

Antes de terminar esta sección introductoria, quiero intentar explicar a través de dos ejemplos muy elocuentes, cómo utilizaré “afectos” y relaciones afectivas a lo largo de esta disertación. Subrayando sobre todo que la relación entre deseo y afecto tiene que ver con el cómo afectamos y cómo se nos afecta, en una conexión o desconexión con alteridades y diferencias. Son precisamente los ‘afectos’ y el deseo los que están en juego en la fabricación de cualquier revolución (o proceso similar), sobre todo cuando ‘lo afectivo’ (cuando lo personal se vuelve político), que los afectos adopta, el ropaje ideológico. Afectos enmascarados con la ideología es una idea implícita en la transición de una sociedad disciplinaria (analizada por Foucault) a una sociedad de control (en Deleuze). Dicho de otra manera, en el caso de la revolución cubana, y las políticas de afectos operando dentro de estructuras de sentimientos particulares, se puede hablar de una relación entre el cuerpo y la administración afectiva de los sujetos –los modos mediante los cuales se manejan y restringen cuidadosamente las emociones y los afectos dentro de una economía diferencial y restrictiva basada en una razón *de ser* de la propia revolución deseada.

El primer ejemplo que quiero traer a colación, está relacionado con una presentación de Nao Bustamante titulado *Sans Gravity* (2000). Bustamante, con la ayuda de varias personas, se pega a su cuerpo, con cinta adhesiva, varias bolsas plásticas llenas con agua. El proceso del ‘otro’ afectando a Bustamante, concluye cuando el peso de las bolsas se hace intolerable. Mientras tanto, los ayudantes en la escena, se mezclan con la audiencia, con los espectadores del sufrimiento auto-infligido en el cuerpo de Bustamante, y reparten objetos afilados o punzantes (lapiceros, agujas, cuchillos). Luego invitan a los ‘escogidos al azar’ a que suban a escena y revienten las pesadas las bolsas. Los que acceden, suben al escenario, pinchan las bolsas e inmediatamente el agua corre liberando a Bustamante. Un detalle, de todos los espectadores devenidos sujetos del cambio, liberadores del suplicio y agresores bajo la razón de una lógica impuesta por las circunstancias, fueron los niños los más enérgicos y directos en sus puñaladas. Sí aceptamos como propone Deleuze que “afecto” es un signo que se registra en el cuerpo, entonces *Sans Gravity* sugiere que esos afectos se registran también en los cuerpos de los demás, en el cuerpo del otro. Dentro del espacio *performativo*, a través del “abuso” de su propio cuerpo, Bustamante afecta de tal modo al espectador que la audiencia deja de ser pasiva y el performance se convierte en un reto a todo un sistema estructural de sentimientos compartidos –que genera, con la inversión afectiva de todos, un territorio precisamente como diría Deleuze, afectivo. El ensamblaje de tales máquinas deseantes se hace mucho más compleja en la medida en que la

capacidad de afectarse mutuamente se desarrolla mediante la exposición (incómoda o perturbadora) de la extrema vulnerabilidad del cuerpo a los afectos de los otros.⁸

El segundo ejemplo de cómo se generan los territorios afectivos, lo extraigo de la *Introduction to Kierkegaard* del filósofo católico francés Régis Jolivet, publicada en Londres en 1950 y traducido al inglés por W.H. Barber y digitalizado por la Universidad de Michigan en el 2006. Jolivet describe una escena que muestra una multitud, un grupo de personas apuntándose con el dedo los unos a los otros para asegurarse que todos ellos existen. Existir depende entonces de cómo afectamos a los otros y cómo se nos afecta a la vez; de cómo nos vemos en los otros y los otros en nosotros. La diferencia con respecto al performance de Bustamante, es que los sujetos no se tocan, no colisionan directamente, sino ‘virtualmente.’

El cuerpo se redefine entonces como flujo de afectos exponencialmente signados por la relación con el cuerpo del otro, como Dios y Adán unidos por el dedo de la creación en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel Bonaroti. Los presentes en la reunión de Jolivet, afirmándose mutuamente, afectándose cuerpo a cuerpo, no sólo marcan el territorio afectivo que le define a cada uno en relación con el otro, sino que se ‘generan’ a sí mismos, conformando a su vez el panorama de su propia subjetividad.

Durante esta disertación, iré analizando cómo el gobierno revolucionario cubano reprodujo escenas similares a ésta para generar inestabilidades sociales (públicas) y personales en los intelectuales –los proveedores de ideología como los

llamó Gramsci— para, entre otras cosas, re-condicionarlos como ‘sujetos’ dentro de las estructuras de sentimientos operando a lo largo de casi cinco décadas de Revolución. Quizás el mejor ejemplo sería recordar el manido caso de las ahora (infamemente) famosas reuniones en la biblioteca José Martí de La Habana en 1961. El resultado de aquellas reuniones entre los hombres de gobierno y la intelectualidad cubana, fueron una serie de discursos de Fidel Castro recogidos todos bajo el título de “Palabras a los intelectuales.” Las reuniones fueron precisamente el resultado directo de la reacción ‘afectiva’ de la administración cinematográfica revolucionaria, específicamente del aparato censor, ante el documental experimental *P.M.* de los realizadores Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal. Los intelectuales tanto orgánicos como históricos fueron convocados sumariamente ante la presencia de los “hombres de gobierno” para ventilar preocupaciones, dudas y temores sobre el futuro de las políticas culturales revolucionarias.

Allí estaban todos los que *eran* y quería *ser* notados, reconocidos y considerados como miembros activos del campo de la cultura. Como en la escena de Jolivet, en más de una ocasión se apuntaron con los dedos los unos a los otros, se culparon y se auto-flagelaron, pero sólo uno de ellos articuló vehemente su temor ante las reacciones afectivas de los aparatos de censura revolucionaria: Virgilio Piñera. Piñera interrumpió aquel flujo afectivo que emanaba de Alfredo Guevara, quien al frente del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, creado unos meses antes de las reuniones) acusaba a Orlando y

Sabá de ser velados cómplices del imperialismo yanqui. Según Guevara, el documental *P.M.* no se enfocaban sino en la reproducción acrítica de escenas del bajo mundo nocturna en los márgenes de la capital cubana. Otros, acusaron a escritores como Lezama Lima de ser ‘ensimismados dinosaurios’ y ‘pasivos agentes contra-revolucionarios.’ Los arribistas más feroces alzaron sus dedos demandando la guillotina (simbólica) para los intelectuales ‘aburguesados,’ que como lastre de los viejos tiempos continuaban, como las bolsas en el cuerpo de Nao Bustamante, impidiendo el movimiento del flujo revolucionario. Los límites de la autonomía intelectual fueron presentados por Fidel Castro en forma de sugerencias amenazadoras o construcciones diferenciales negativas, que se han resumido como: dentro de la revolución todo, y fuera de ella, ningún derecho. El deseo de desear la Revolución produciendo realidades; y no a la inversa.

Haciendo un resumen apretado y esquemático, los objetivos centrales de esta disertación se pueden englobar en los siguientes tres ensamblajes:

(1) Analizar cómo se estructuraron operativamente por la Revolución las ‘políticas del deseo’ (políticas de afectos) dentro de las estructuras de sentimientos, a partir de textos culturales específicos, pues cómo subrayó Raymond Williams, las hipótesis culturales tienen tarde o temprano que regresar a sus ‘evidencias.’ En otras palabras, analizar cómo se produce la relación entre deseo, intereses y poder (inversiones en el poder) en la narración activa de una ‘revolución como deseada,’ teniendo en cuenta no sólo las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Foucault

y Raymond Williams —con fuertes influencias de Antonio Gramsci—sino también las críticas que al respecto han hecho otros teóricos como Gayatri Spivak, quien señala la imposibilidad precisamente que tuvieron Deleuze y Foucault de articular convincentemente la relación entre deseo, intereses y poder.

(2) Si consideramos que las ‘estructuras de sentimientos’ emergen de una lucha intelectual particular en una coyuntura particular, como afirmaba Raymond Williams; y si consideramos además que esas ‘estructuras’ son asequibles a los demás, según el mismo R. Williams en *Drama from Ibsen to Brecht*, “not only by formal arguments or by professional skills, on their own, but by direct experience — a form and meaning, a feeling and a rhythm—in the work of art, the play, as a whole” (10): esta disertación propone (a) analizar cómo el deseo-de-desear-la revolución se convierte en políticas e ideología, incluso desde mucho antes de la coyuntura de 1959, y (b) explorar cuál ha sido el rol del intelectual, como proveedor de ideologías y de ficciones tanto correctivas como convenientes, en la construcción de un estado-ético o cultural, y en la narración o manufactura de la ficción de La Revolución cubana.

(3) Por último, al desarrollar a continuación el marco o esqueleto teórico que servirá de sostén dinámico al resto de los capítulos de esta disertación, intentaré responder, entre otras, a las siguientes interrogantes: (a) ¿Cómo se puede pensar la Revolución cubana a través de Gramsci, un intelectual italiano que está en la base teórica misma de todos procesos culturales cubanos después de 1961? (b) ¿Cómo pensar entonces la cultura cubana y el rol de los intelectuales a partir de las

conocidas *Palabras a los Intelectuales* de Fidel Castro pero a través de Deleuze y Guattari, y de sus conceptos del ‘*devenir-x*’ y políticas de afectos’? (c) ¿Cómo analizar la presencia de estratos de otras culturas, residuales y/o emergentes, a través del concepto de estructuras de sentimientos de R. Williams, en varios textos culturales producidos en Cuba después de 1959? (d) ¿Cómo analizar, por ejemplo, segmentos de la obra de Virgilio Piñera a través de Althusser y Foucault y del escurridizo concepto de ‘cuerpo sin órganos’ de Deleuze? (e) ¿Cómo pensar el estado-ético revolucionario/socialista como una ficción narrativa que se narra a sí mismo como subrayó Gareth Williams en sus análisis de una novela Ricardo Piglia? (f) ¿Cómo analizar los ‘entre-lugares,’ el estar y no estar, ser o no ser, el amor y el odio, todo a la misma vez complicado por procesos afectivos y movilidades líquidas en obras de arte de Pedro Pablo Oliva y Alexis Leiva ‘Kcho’?

En la base de los tres objetivos descritos anteriormente, está el escurridizo concepto de ‘devenir’ de Gilles Deleuze y Félix Guattari.⁹ Sobre todo porque desde *Palabras a los Intelectuales* hasta los análisis más recientes sobre la cultura cubana contemporánea, el intelectual revolucionario se ha definido cómo ‘dentro’ o ‘fuera,’ como ‘ser o no ser’ (Abel Prieto),¹⁰ y menos cómo *negociando* el espacio de un *devenir-intelectual*. Es decir, me interesa pensar al intelectual dentro de la Revolución cubana siempre cruzando planos afectivos y siempre en un ‘*in-between-being*,’ “for a [intelectual] is always crossing a threshold and becoming something else” (Goodchild 170). Considero que *devenir-intelectual-revolucionario* ha sido un proceso de aprendizaje, de adquisición de afectividades subjetivas,

incluyendo la fascinación de algunos intelectuales o productores culturales con sus propias ficciones de una ‘revolución deseada,’ en tanto la literatura [y otras artes], como subrayaba Deleuze, nos permite “to become by creating affects that transform what we take experience to be” (citado en Colebrook 126).

Pero han sido éstos, procesos también de organización y reproducción de ciertos códigos básicos, códigos caracterizados por su capacidad de mutación, reproducción, auto-catálisis e intercambio recíproco. Códigos socio-culturales que evolucionaron, se reprodujeron y derivaron en lo que Stuart Hall definió como ‘punto de vista hegemónico.’¹¹ Y también, en ‘principios correctivos,’ como por ejemplo, el Estado/Revolución como ficción trascendental, y el ‘bien común’ o *socius* como ficción correctiva (con todos y para el bien de todos).

A partir de estas consideraciones, entiendo ‘hegemonía,’ y las políticas con ella asociadas, como una suerte de lucha por articular posiciones de liderazgo dentro de una formación social, el intento de un ‘bloque en el poder’ de ganar para sí mismo dicha posición en todo el terreno de la vida tanto cultural como política. Además, la hegemonía envuelve las masivas movilizaciones de apoyo popular al rango de proyectos sociales propuestos por la Revolución. Tomemos, por ejemplo, los casos de la Campaña de Alfabetización de 1961 o la llamada “Zafra de los Diez Millones,” ‘eventos’ que probaron la capacidad de convocatoria y seducción del proyecto revolucionario; todos, bajo el liderazgo del omnipresente Fidel Castro. Son estos eventos los que extienden el concepto de hegemonía a la lucha también entre articulaciones de lo ‘popular’ y lo ‘populista.’ Populismo apuntando, como

sugirió Hall, a las estructuras que neutralizan la oposición entre el pueblo y el bloque en el poder (1980).

Por tanto el devenir-intelectual bajo estas condiciones sería “[a] mutual but dissymmetric deterritorialization” (Deleuze and Parnet 77 fr). Devenir intelectual revolucionario equivale a la entrada en una simbiosis o producción de nuevos ensamblajes. En otras palabras, parte del devenir-intelectual implica (aún) demarcar el territorio cultural en general, como estrategia de usos de significados y subjetividades para sustentar otros modos de ‘expresión de territorialidades,’ lo que Deleuze y Guattari consideran parte del ‘devenir-animal’ (Deleuze y Guattari, *MP* 238– 257-8 fr). Procesos los cuales, a través de poli-ritmos Beniterrojanos,¹² y de otros contenidos o afectos específicos, evidencian por ejemplo en las reacciones afectivas/afectadas que tuvo el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) ante un producto cultural. Subrayando cómo esa ‘afectividad’ provocó tales estados de ansiedad en el gobierno, específicamente en Fidel Castro, que desencadenaron las primeras intervenciones del Estado o gobierno en el campo de la cultura. Por supuesto, en el ‘lenguaje’ afectivo de ‘la revolución deseada,’ en la narración o discurso de la revolución y su cultura, esos territorios no se refieren a localizaciones geográficas sino a precisamente a los espacios afectivos del devenir-intelectual.

Como veremos en los capítulos siguientes, ese proceso de devenir provoca que el deseo se desacople de los componentes incluidos en un evento y se produzcan los que Deleuze llamó fantasmas en *The Logic of Sense*: componentes

éstos que no son ni activos ni pasivos, ni externos ni internos, ni reales ni imaginarios, ni personales ni individuales, “neither said nor signified” (210-14). Por tanto, y es lo que me interesa amplificar en mis análisis siguientes, en el devenir-intelectual-revolucionario no hay ni semejanzas, ni imitaciones, sino un *intercambio de afectos*, en el cual el inconsciente (que para Deleuze está siempre localizado fuera del individuo en tales procesos) “is shaped by the affects that seize it” (Deleuze, *The Logic of Sense* 210-14). De tal manera que ‘el fantasma,’ o sus multiplicidades, está siempre compuesto de *territorios* o mundos posibles, mundos compuestos por una multiplicidad o población, y sus afectos y capacidades afectivas o de producir afectos.

En otras palabras, intento analizar, por ejemplo en el capítulo siguiente, cómo mucho antes de que el bloque revolucionario, muy heterogéneo por supuesto, alcanzara el poder político en Cuba y mucho antes de que comenzaran las luchas por la hegemonía social y cultural, se tuvo que ‘manufacturar’ también ‘el rostro’ de la revolución –con el consecuente subproducto ‘pueblo cubano.’ Pero a la misma vez se produjo o se manufacturó un *deseo-de-desear* la Revolución en el consumidor cultural (ciudadano, masa) que estaba siendo ‘creado’ a su vez en sucesivos procesos de *alfabetización afectiva* o entrenamiento para ser tanto ‘agente’ como ‘sujeto’ de la Revolución.

El bloque en el poder (Gramsci) tenía que crear o simultáneamente *re-territorializar* las instituciones revolucionarias y luego socialistas ‘híbridas’ (disciplinarias y de control) sobre el ‘cuerpo social’ – al cual se había asignado ya

un ‘rostro,’ el del mesiánico Fidel Castro.¹³ A la vez, tuvieron que (re)articular las estructuras jurídico/legales que velarían por ese bien común, o por la higiene-social-revolucionaria que estaría siempre amenazada por figuras criminales, consideradas como desviadas de ‘la norma positiva;’ figuras delictivas y/o abyectas que un momento específico dejarían, regresando a mi metafórico jabón de baño, de ‘lavar sus cuerpos’ colectivizados con ‘el jabón-estatalizado’ y, como resultado, contaminarían irremediablemente al límpido y viril ‘hombre nuevo.’

En función de tal bienestar común, el dejar de ser ‘higiénicos’ cuerpos gobernables (dóciles según Foucault), y ascéticamente purificados ‘ciudadanos’ por el ‘sudor del trabajo,’ convertía a los no-revolucionarios (aquellos que detenían el flujo de la revolución como deseo colectivo) en las figuras a ser ‘castigadas’ por los mecanismos represivos/pedagógicos revolucionarios de ‘nuevo tipo’ como las cortes o juzgados del pueblo, leyes marciales, etc. Implementándose ‘novedosos’ sistemas de escarnio público (entre comillas) como la exposición de transgresores de la legalidad socialista ante los vecinos, conocidos y amigos.¹⁴ Escarmientos públicos que llegaron al paroxismo con la tristemente célebre auto-confesión de Heberto Padilla, un ‘evento’ que puso punto final a ‘la luna de miel de los intelectuales de izquierda con la revolución cubana’ según de Simone de Beauvoir.¹⁵ Como complemento a esos procesos de purga intelectual, también se modificó la constitución de la República de Cuba para incluir nuevas figuras criminales como los desviados sexuales, homosexuales, pederastas, o leprosos sociales, escorias, ‘elementos’ considerados por el gobierno como degenerados y

contaminantes del ‘hombre nuevo’ –incluyendo entre éstos, a los ‘peludos o melenudos’ jóvenes que escuchaban rock en inglés. Reunirse, asociarse, ponerse a conversar en una esquina podía ser considerado como ‘asociación ilícita,’ porque tales reuniones incuban los modos fantasmagóricos de circulación de propaganda enemiga, categoría dentro de la cual se incluye desde un libro ‘prohibido’ – como *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante, pasando por los censurados capítulos XV y XVI de *Paradiso*, en los cuales José Cemí, el personaje de Lezama Lima, entra al baño oscuro de una institución educacional con una vela y después de ‘encontrarse’ con un negro ‘muy bien despachado’ sale ‘iluminado por dentro,’—o hasta un disco de los Beatles, hipócrita catalización ésta de los discursos oficiales, pues después de ‘la apertura’ cultural en los noventa –sobre todo después de la aparición de la revista *Temas* – muchos ‘intelectuales y artistas’ ahora reformados y reivindicados, han confesado haber escuchado pop/rock en inglés.

1.1 BREVE PRESENTACIÓN DE LOS CAPÍTULOS

Todo lo anterior se hace mucho más complejo en la medida en que la cultura, como afirma Raymond Williams, existe en tres niveles, aún en su definición más general: “There is *the lived culture of a particular time and place*, only fully accesible to those living in that time and place... there is *the recorded culture, of every kind, from arts to the most everyday facts: the culture of a period*... there is also the factor connecting lived culture and period cultures, *the culture of the selective tradition*” (citado en Storey 54, itálicas mías).

Si la cultura es “culture as lived [and] experience by people” en sus cotidianidades, en un momento y lugar particulares, una vez que ese *momento* (histórico) ha pasado, las ‘estructuras de sentimientos’ comienzan a fragmentarse. Por tanto si coincidimos con R. Williams, rescatar esos *momentos* es tarea del análisis cultural a través de esos ‘archivos documentales’ o textos culturales, los cuales son a su vez fragmentos individualizados por el proceso, o las series de éstos, de una ‘tradicón selectiva.’ No obstante, aclara R. Williams, en este proceso de selección se pierde mucha información que nunca puede ser recuperada en su totalidad; podemos acceder tan sólo al sentido de vida dentro del cual fueron escritas novelas –y producidos otros textos culturales— a las cuales nos aproximamos ahora a través de nuestra selección. Lo crucial, para R. Williams, es que entendamos la ‘selectividad’ de las ‘tradiciones culturales,’ las cuales inevitablemente producen ‘archivos’ siempre marcados por ‘el rechazo de áreas considerables de lo que una vez fue una cultura viviente’ (citado en Storey 54-55). De lo anterior, no creo que pueda escapar ningún análisis sobre la Revolución cubana por más inclusivo y exhaustivo que se declare en sus propósitos.¹⁶ Teniendo en cuenta tales limitaciones comenzaría mi análisis de la Revolución-deseada.

El segundo capítulo “Memoria, Afectos y Rituales de Violencia,” se estructura alrededor del análisis de varios textos culturales producidos durante enero de 1959, poniendo énfasis en “La edición de la libertad” de la revista cubana *Bohemia*, para explorar cómo se produjo esa reterritorialización afectiva y la

fabricación de realidades mediante la prensa. Me interesa subrayar también, cómo los medios de comunicación norteamericanos no estuvieron nunca al margen de los acontecimientos en Cuba, ni evitaron tampoco la sobre-saturación de los flujos afectivos en sus lectores/receptores. En este capítulo analizo cómo, por ejemplo, el periódico *The New York Times* se hizo eco de las políticas oficiales del gobierno de Batista con respecto a las acciones de los rebeldes y del “Movimiento 26 de Julio” (M-26-7) en ciudades y pueblos cubanos, considerándolos como “campañas terroristas” y subrayando lo brutal de los atentados cuyas víctimas eran, en su mayoría, no los soldados del régimen sino inocentes ciudadanos. Este capítulo comienza precisamente en esa zona liminal o umbrales de inestabilidad política y afectiva durante las primeras semanas de enero de 1959. Momentos signados por un ambiente sumamente volátil, marcado por la brutalidad contra el cuerpo y la sistemática espectacularización que de ella hacen los medios de comunicación masivos. De esta forma, me interesa comenzar a analizar cómo se fabricó narrativa y gráficamente el deseo de y por la violencia revolucionaria (como necesaria).

En el capítulo tercero “Propaganda y Novela de la Insurrección,” analizo algunos componentes de la publicidad comercial en esa zona liminal de 1959, y su relación con la educación afectiva y la fabricación de una cultura visual en el pueblo cubano que recién comenzaba a ser ‘alfabetizado’ en cuestiones de revolución. Recién alfabetizado porque, como bien señala Marifeli Pérez-Stable, cuando Fidel Castro finalmente entró en Santiago de Cuba el primero de Enero de 1959, el pueblo cubano sabía muy poco o nada de qué cosas era una revolución y

cómo funcionaría en adelante. El enfoque de la primera sección del capítulo titulada “Así es la fiesta con el Ron Matusalem,” está precisamente en una propaganda del ron cubano Matusalem que encapsula muy bien, quizás como ninguna otra, las ‘estructuras de sentimientos’ y los procesos afectivos articulándose en Enero de 1959. En la segunda sección titulada “La Revolución y sus primeras imágenes noveladas,” analizo la novela *El sol a plomo* (1959) de Humberto Arenal, la cual ha sido considerada como la primera novela de la Revolución cubana. Aunque no fue escrita en Cuba, y aunque Arenal tampoco vivía en la isla desde la década del cuarenta, se afirma que “en el caso de esta novela, no solamente se recoge una realidad, y se la denuncia, sino que se traza un camino, una vía de escape” y esa vía fue precisamente la revolución de 1959 que Arenal parece vaticinar. Como veremos en los análisis, la ‘realidad’ recreada por Arenal son los estertores finales de una dictadura que pretendía ocultar, a la opinión pública nacional e internacional, la presencia de fuerzas insurgentes en el oriente, en La Sierra Maestra. A continuación, analizo otra novela, *Bertillón 166* de José Soler Puig, la cual formó parte del currículo educacional pre-universitario cubano desde los 80; novela que obtuvo el primer Premio Casa de las Américas en 1960. Lo relevante para mi disertación, en el análisis de las estructuras afectivas del período en cuestión, está precisamente en la recepción afectiva que tuvo la premiación de esta novela escrita por “un provinciano” como lo llamó Mario Benedetti pues, como alega Imeldo Álvarez, “no poco alegres compadres de la urbe capitalina arquearon las cejas, dándole a la ironía o al resentimiento,” y “ahí mismo

nació la actitud arrogante que posteriormente trataría de herir al nuevo narrador aparecido” (62). Una estrategia afectiva, o de posicionamiento intelectual dentro o en las periferias del espacio editorial, matizada por las intrigas y los resentimientos que afectará, “con tonos diversos y en variados planos” a otras premiaciones en el concurso Casa de las Américas e incluso la publicación de determinados libros.

En el capítulo cuarto “Negociando el Terror y el Devenir-Ausente del Intelectual Revolucionario,” argumento que la historia de la Revolución cubana es la historia de la codificación de afectos e intensidades del deseo por la revolución. Afectos que unifican, ensamblan y constituyen el territorio afectivo en el cual el artista y escritor deviene intelectual revolucionario. Pero es también el territorio donde ese mismo intelectual deviene-ausente bajo el empuje de las políticas culturales que él/ella mismo/a contribuyó a crear. Este capítulo se articula a través de la exploración de algunos momentos en la intersección entre las políticas de afectos y las políticas culturales, y cómo estas últimas delimitaron no sólo las funciones del intelectual revolucionario sino su devenir-ausente en el ‘proceso’ o serie de procesos que constituyen la ficción de la revolución cubana. Ficción/ revolución entendida como la perpetua construcción y colapso de modelos prolongándose a sí mismos, rompiéndose y comenzando de nuevo. Pero también, intento problematizar o cuestionar, y acomodar a mi propio devenir-intelectual, la afirmación de Fernández Retamar de que la revolución tenía (tiene) que ser entendida como ‘procesos,’ no como un evento puntual, ni como ‘obra’ terminada: “la Revolución no es una cosa ya hecha, que se acepta o se rechaza, sino un

proceso... de alguna manera, *somos* la Revolución” (Roberto Fernández Retamar, Septiembre de 1966). En la primera sección, abundó más sobre los conflictos alrededor del documental *P.M.*, y sobre las resultantes “Palabras a los intelectuales” pronunciadas por Fidel Castro, para dar paso al análisis de la obra de teatro de Virgilio Piñera *Una caja de zapatos vacía* (1968). Virgilio presenta el ‘juego’ de poderes cómo ‘normalizado’ en una sociedad que ha perdido su inocencia, que ha sido ‘inoculada’ contra el dolor (del otro) –en la cual, se asume como ‘normal’ resultante del ejercicio del poder ‘un poco de violencia.’ Violencia que irá escalando hasta convertirse en terror. El capítulo cierra con un análisis del cuento “El mejor traductor de Shakespeare” (1999) de Humberto Arenal. Este cuento propone, según mi lectura, cómo resistir el terror y devenir-ausente bajo las constantes presiones de un gobierno dictatorial que se pensó revolucionario en sus comienzos. El intelectual, aquel mismo sujeto que fundó la ficción novelada de la Revolución-deseada en 1959, se ha convertido en un perfecto simulador de intensidades afectivas para evadir, precisamente, los resultados de su propia ficción.

El capítulo quinto, “Fabricando al ‘Hombre Nuevo’,” se centra en los análisis de dos textos culturales producidos en Cuba en la década de los setenta, y que son singularmente muy diferentes, aunque ambos funcionan como ficciones correctivas en la fabricación del imaginema del hombre nuevo. La primera parte es un análisis detallado de otra novela premiada por Casa de Las Américas pero en 1970, *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño. La segunda parte,

se centra en *Las aventuras de Elpidio Valdés* de Juan Padrón, las cuales aparecieron por primera vez como historietas en 1970 y como animados unos años después. La novela de Cofiño se mueve entre la preocupación por la calidad de un potaje de chícharos, pasando por la vívida violación de una niña (Nati), hasta llegar al ritual de un ‘exorcismo revolucionario’ precisamente sobre el cuerpo de Nati. La novela de Cofiño representó para Ambrosio Fornet “el comienzo” de la novelística revolucionaria,” y para Eliseo Alberto una suerte de paréntesis, el principio y el fin, pues los debates “internos” que impulsaban la narrativa cubana se congelaron (Fornet, A. 389-408). Además, la novela fue aclamada por la crítica oficial por “su perspectiva revolucionaria y su clara exposición de una conciencia socialista” como argumentó José Antonio Portuondo (citado en Méndez Rodenas 103). El ‘exorcismo revolucionario’ al que me refiero, es un ensamblaje de rituales: el ritual religioso con el ritual de la mirada masculina revolucionaria (*male gaze* como lo definió Laura Mulvey); conjunción que tiene la intención de provocar expulsión de los demonios burgueses, de los explotadores, de los violadores, fuera del cuerpo socio-cultural revolucionario cubano. El capítulo cuarto concluye con los análisis de varios episodios las *Aventuras de Elpidio Valdés*, un personaje de historietas creado a comienzo de las década de 1970 por el caricaturista Juan Padrón. En este siglo XXI, el personaje de historietas y sus aventuras se ha convertido para todos los cubanos, dentro y fuera de la isla, como un repositorio de memorias colectivas. No sólo porque ha sido el personaje ‘mambí’ más popular entre niños, jóvenes y adultos de varias generaciones, sino porque ha logrado sobrevivir por casi cuatro

décadas los procesos de purgas y las continuas borraduras de la llamada ‘literatura desechable’ dentro de los parámetros de la revolución cubana. Elpidio Valdés, portátil, desechable, reproducible, puede ser encontrado y re-apropiado en cualquier momento según se necesite. De tal modo que en Miami, por ejemplo, ha sido canibalizado y digerido, despojado de sus ropajes ideológicos, y sirve hoy de marcador vivencial a muchas generaciones de ‘hombres nuevos’ que circulan por la Calle 8 de esta ciudad. Hacia el final de esta sección sobre Elpidio Valdés, analizo cómo de cierta manera el creador del cómic devoró al historiador cuando el primero se convirtió en el narrador (grafico) oficial de la Historia de Cuba (con mayúsculas); llegando incluso a convertirse precisamente el libro de cómics *en la historia* que se enseña a los pre-escolares cubanos.

El capítulo sexto, “Reparando la Revolución,” analiza varios textos culturales que tienen como denominador común el acceso fragmentado a las tecnologías de lo imaginario, y la re-inversión de éstas en el territorio afectivo, como consecuencia inmediata y paliativa a la debacle ocurrida en 1989, después de la caída tanto física como simbólica del Muro de Berlín. Paralelo a los eventos que se van sucediendo en Europa del Este, los medios informativos del estado cubano incrementan la producción de noticias nacionales, levantándose a la vez una compleja barricada ‘emotiva’ que tuvo al menos dos objetivos entrelazados que analizo en la sección titulada “31 Reparaciones a La Revolución.” Primero, seguir alimentando en el pueblo los componentes energéticos afectivos que se consideraban necesarios para mantener en funcionamiento el proyecto

revolucionario y la ‘reparación’ de las ‘trincheras de la moral y del honor de Cuba,’ proceso del cual la revolución saldrá más fortalecida,” como ratificaba Granma (*Cronología* 190). Y por otro lado, contrarrestar los embates cada vez más penetrantes de los medios informativos y noticiosos internacionales, y sobre todo, los “contra revolucionarios” provenientes del vecino del Norte, los Estados Unidos. En la primera sección, analizo el cuento “Dorado Mundo” (1992) de Francisco López Sacha, el cual “vuelve desde otra perspectiva a aquel momento histórico en que Filiberto Blanco ve desplomarse, atónito, el muro de Berlín, la lealtad de su esposa y la taza del baño, y sabrá que no está preparado para enfrentar el mundo que se le viene encima” (Fornet 23). El cuento de López Sacha propone, de cierta manera, que no es tanto una cuestión de cómo los sujetos producen estructuras sociales, sino cómo los ensamblajes *maquínicos* deseantes producen ‘sujetos’ como dirían Deleuze y Guattari. Y el deseo en *Dorado Mundo* irá mucho más allá de simplemente del ‘querer’ o del ‘carecer’ Freud/Lacanianos, para comportarse como una maquinaria de fuerzas, flujos y frenos/interrupciones de energía. La siguiente sección “Lobos, Helados y Hombres Nuevos,” analiza el conocido cuento de Senel Paz “El lobo el bosque y el hombre nuevo,” el cual inauguró no sólo la década de los noventa, precedida por el derrumbe del Campo Socialista europeo que López Sacha acentúa en “Dorado Mundo,” sino que comienza cuestionándose la validez operacional del mito del ‘hombre nuevo;’ reintroduciendo también cuestiones de género, raza y sexualidad en las críticas al proyecto revolucionario cubano. El capítulo concluye con el epígrafe *Revistando Maravillas de la mano de Alicia;*

centrado en los análisis de la película *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991), dirigida por Daniel Díaz Torres. La película, durante una serie de entrevistas que conduje en el 2005 tanto en Cuba como en Miami, se mencionó reiteradamente junto a otros productos culturales revolucionarios (incluyendo por ejemplo a las Aventuras de Elpidio Valdés); y esa repetición me pareció como una especie de balsa nostálgica, como espacio fantasmagórico afectivos de la historia cultural de la revolución cubana, que servía como asideros a una nación/patria, narrada y reconstruida bajo circunstancia de trasplante y escisión. Me daban la impresión de que se estaba utilizando (inconscientemente) como prótesis de memoria, que convertía el miembro ausente (la isla física) en presencia sangrante.

El séptimo capítulo, titulado “Sujetos Exílicos... Mi devenir balseo globalizado,” es una aproximación muy personal al análisis de la década de los 90 en Cuba, subrayando las suertes de ‘cicatrices psicológicas’ que dejó en la sociedad cubana la primera parte de la década de los noventa. Son cicatrices que distinguen a toda una generación, mi generación de sujetos larvales bajo la mirada atenta de estado revolucionario. A mediados de la misma década la narración de la Revolución como *deseada* entraba en una nueva época de crisis afectiva como resultado directo del desmoronamiento de todo un sistema complejo de símbolos, relaciones, ficciones, legalizaciones, terrores y justificaciones. Los cubanos asistimos en 1994 a la segunda ola migratoria más grande en la historia de Cuba revolucionaria, después del éxodo masivo del Mariel en 1980, y es precisamente dentro de este ‘régimen afectivo’ que discuto elementos de las obras de dos artistas

plásticos: Pedro Pablo Oliva, amigo y coterráneo, y Alexis Leiva Machado conocido como *Kcho*. En ambos artistas, el cuerpo humano *deviene-balseiro* o remero al conectarse con la maquina balsa/bote; y estos últimos por su parte devienen vehículos en el mismo proceso. En la siguiente sección, “La Ola: Metáfora Redentora o Hacernos Isla,” analizo la película *La Ola* (1995) de Enrique Álvarez, sobre la cual el crítico cubano Rufo Caballero ha dicho que “parece tener como tema ese cierto *fatum* de la insularidad, ese especial sentimiento ante la vida que emana de esa extrañeza de vivir rodeados de mar, como aislados y concentrados en nosotros mismo pero siempre dispuestos a violentar el mar en busca del otro o de lo otro” (237). A partir de aquí, problematizo las consecuencias de esa insularización fraticida de una cultura de la hipocresía y el desencanto en la cual los cubanos fueron/nos fuimos creando y reinventando los mitos de su/nuestra existencia, viviendo en la metáfora de una redención que lo/nos hace más isla según la propuesta de Kcho. El capítulo concluye con “Mitos, Afectos y Cine Revolucionario,” en cual he prestado atención a la fabricación del mito del mesías, a través del análisis de varias escenas específicas de la película *Pon tu pensamiento en mí* (1994) dirigida por Arturo Sotto Díaz. El filme de Sotto “es una indagación en la creación y manipulación del mito y la figura del líder, a través de un actor que hace aparentes milagros en un escenario y al cual el pueblo asume como nuevo Mesías” (García Borrero 265).

El octavo y último capítulo, o “Capítulo de Conclusiones,” propone más que concluir ‘suturar,’ a través del análisis de dos cortometrajes dirigidos por

Eduardo del Llano, *High Tech* (2005) y *Photoshop* (2006); sería una suerte de ‘sutura afectiva’ entre el rol del intelectual fabricando al ‘hombre nuevo’ y ese ‘hombre nuevo’ envejeciendo (después de cinco décadas de revolución) que se representa a sí mismo en la nueva ficción revolucionaria del siglo XXI. Parte de ese capítulo se estructura alrededor de una sugerente idea de Slavoj Žižek en *Welcome to the Desert of the Real!* sobre la castración social que ha congelado a Cuba y dentro de ella, a los sujetos del poder, sublimados por la ficción correctiva del líder carismático, mesiánico y por supuesto, castrante que sería Fidel Castro. Un Fidel Castro cuya autoridad como ‘la Ley del Padre’ está siendo cuestionada e incluso desautorizada en estos momentos en que arribamos al aniversario 50 del triunfo revolucionario de enero de 1959. Aquella ficción correctiva dentro y debajo de la cual nos formamos como embriones o larvas del ‘hombre nuevo,’ ha comenzado a mostrar su rostro decrepito y ‘sucio’ —para regresar a la metáfora del jabón/revolución— tal y como lo haría una novela o película del llamado ‘realismo sucio.’ Fidel Castro, Raúl y aquella generación de andróginos pero viriles rebeldes, se han convertido en componentes afectivos del nuevo turismo de las ruinas que ha sustituido a Roma por La Habana; la estética de lo decrepito dominan un mercado que llega a Cuba precisamente a continuar generando el deseo por una Revolución que se ha congelado, como diría Žižek, en su propia ruina.

CAPÍTULO 2

MEMORIA, AFECTOS Y RITUALES DE VIOLENCIA

When we ignore the body, we are more easily victimized by it.
Milan Kundera

2.1. LA PRENSA FABRICANDO REALIDADES

Durante las primeras semanas que siguieron al triunfo revolucionario en Cuba (1959), los medios de comunicación masiva nacionales e internacionales, sobre todo estadounidenses, prestaron suma atención a las experiencias del cuerpo, a la violencia y sus efectos, operando todo dentro de un complejísimo ensamblaje maquínico de políticas de afecto. Subrayando de esa manera los entre-juegos de la violencia 'revolucionaria' con la autoridad política, los valores culturales, las estructuras de sentimientos y los efectos del cambio social. Esos afectos se movían de la rabia popular, contra los esbirros de la tiranía de Fulgencio Batista, hacia la euforia del triunfo; del dolor crónico producido por la represión, hacia la fatiga institucional, la erosión y casi extinción de la estructura funcional afectiva y moral de la sociedad civil en Cuba. Brutalidad fue la palabra clave en aquellos momentos. Como veremos a continuación, los sufrimientos corporales (tanto físicos como sociales) fueron exacerbados, casi masoquistamente, por los medios de comunicación para generar precisamente reacciones afectivas en los

lectores/consumidores del producto mediático. La modulación de ‘los flujos de sentimientos’ y el manejo de afectos, acompañados por la renuncia emocional a las viejas (aunque aún funcionales) instituciones socio-culturales, se imbricaron con elementos de gobernabilidad y ciudadanía (la modulación y reterritorialización del territorio afectivo).

Este capítulo se estructura por ende alrededor del análisis de varios textos culturales producidos durante enero de 1959, poniendo énfasis en “La edición de la libertad” de la revista cubana *Bohemia*, para explorar cómo se produjo esa reterritorialización afectiva y la fabricación de realidades mediante la prensa.¹⁷

Me interesa subrayar también que los medios de comunicación estadounidenses no estuvieron nunca al margen de los acontecimientos en Cuba, ni evitaron tampoco la sobre-saturación de los flujos afectivos en sus lectores/receptores norteamericanos. Por ejemplo, el periódico *The New York Times*, fue el primer periódico no cubano en hacerse eco de las políticas oficiales del gobierno de Batista con respecto a las acciones de los rebeldes y del “Movimiento 26 de Julio” (M-26-7) en ciudades y pueblos, considerándolos como “campañas terroristas” y subrayando lo brutal de los atentados cuyas víctimas eran, en su mayoría, no los soldados del régimen sino inocentes ciudadanos. Con lujos de detalles, desde enero de 1956, *The New York Times* publicó constantemente notas describiendo la brutalidad y la violencia de las acciones de Fidel Castro y sus rebeldes. Mujeres desmembradas por las calles de La Habana; atentados en el emblemático cabaret Tropicana, muy frecuentado por los turistas norteamericanos;

decenas de automóviles destrozados por bombas callejeras; una niña que perdió la vida cuando intentó recoger su muñeca debajo de un auto-bomba; y así sucesivamente produciendo una realidad dominada por el terror descrito como ‘sanguinario’ de las fuerzas rebeldes.

Sin embargo, la revista cubana *Bohemia*, tomando una posición totalmente contraria al periódico norteamericano, había definido los mismos eventos reportados por *The New York Times* como elementos esenciales en “la lucha por la libertad de Cuba” (*Bohemia* 12-16-1956). Constituyéndose, en la mitad de la década de los años cincuenta, en auto-denominado ‘vocero’ oficial de la lucha insurreccional, o como preferían llamarse, “el eco de la calle” (*Bohemia* 12-16-1956). No obstante, los editores de la revista no dejaron de conceder cierto espacio discursivo en sus páginas a las políticas oficiales del régimen de Batista (publicando, por ejemplo, foto-reportajes sobre las familias de militares batistianos afectadas por la violencia de los revolucionarios). Por supuesto, tampoco dejaron de vender anuncios publicitarios en sus páginas, con los cuales además de costear la producción y distribución de la revista, pagaban cuotas y compraban bonos para ayudar a los rebeldes, o al menos eso aseguraban.¹⁸

Este capítulo comienza precisamente en esa zona liminal o umbrales de inestabilidad política y afectiva durante las primeras semanas de enero de 1959. Momentos signados por un ambiente sumamente volátil, marcado por la brutalidad contra el cuerpo y la sistemática espectacularización que de ella hicieron los medios de comunicación masivos. De esta forma, me interesa comenzar a analizar cómo se

fabricó narrativa y gráficamente el deseo de y por la violencia revolucionaria (como necesaria). Es decir, quiero prestar atención a la complejidad de capas de afectos y estructuras de sentimientos que estaban operando en aquellos momentos liminales en que sí bien el capitalismo, con todo su aparataje funcional, no había desaparecido del todo, no se había definido tampoco el derrotero político de la revolución cubana bajo el nuevo gobierno.¹⁹ Dentro de esa inter-zonalidad, en la cual las políticas de afecto jugaron un papel preponderante en la re-configuración de las estructuras de sentimientos que aglutinaban la narración de la nación y los discursos de pertenecía a la misma, exploro en este capítulo la simbiótica imbricación de Patria y Nación (ambas con mayúsculas) con el término polimórfico de Revolución.²⁰

Aunque el capítulo analiza elementos de representación del cuerpo, enfatizando lenguaje y sistemas simbólicos, atiende también a los afectos y las prácticas disciplinarias, explorando tácticas afectivas en la narración de la revolución deseada. Teniendo en cuenta sobre todo que ‘el cuerpo’ queda ensombrecido muchas veces cuando nos enfocamos demasiado en la representación; cuando exploramos corporalidad y políticas en ensamblajes afectivos rizomáticos, el reto está en enfocarse en aquellas prácticas y tipos de experiencias que no se presentan explícitamente y que no llaman conscientemente nuestra atención; sería el equivalente a subrayar el cuerpo sin relegar ni el lenguaje, ni la cultura, ni la conciencia al fondo de la investigación.

De hecho el reto cuando se analiza este período particular en Cuba (1957-1961), es explorar las intersecciones entre el cuerpo, lenguaje, cultura y políticas de afectos sin perder de vista esas zonas intersticiales, a veces indiscernibles, entre corporalidad y cultura, cuerpo y disciplina, técnicas de gobernar, afectos y deseos – por deseo me refiero no sólo a eso que *queremos* sino también a eso que queremos tanto que parece que lo *necesitamos*. El “deseo” es mucho más complejo que las necesidades básicas de un cuerpo, en tanto los primeros son menos fáciles de identificar y articular, muchas veces permaneciendo ambiguos e incipientes. Los deseos varían entre individuos mucho más y entran mucho más en conflicto que las necesidades, y se requieren grandes esfuerzos para contenerlos y consolidarlos; esfuerzos que requieren procesos intensivos de disciplina y normalización, como argumento en este capítulo.²¹

Con obvias influencias de Deleuze y Foucault, este capítulo presta atención a las teorías de Raymond Williams sobre ‘estructuras de sentimientos’ en entrelugar con culturas dominantes, emergentes y residuales, sin obviar tampoco el énfasis que Stuart Hall ha puesto en la representación como herramienta inseparable de las luchas por obtener el control hegemónico de la sociedad en el campo de la cultura; cultura deviniendo terreno de lucha en donde se dirimen las batallas por el control del cuerpo (tanto físico como social); cuerpo, como término mutando, dentro y bajo continuas (re)territorializaciones afectivas.

Deseos producen realidades y no a la inversa, afirmaba Deleuze. Antes de que pueda haber revueltas y revoluciones o acciones colectivas (el ejercicio del

poder), tienen que producirse deseos que ensamblen cuerpos colectivamente, creando un territorio. Crear esos territorios implica simular una realidad la cual, si se transmite por ejemplo a través de las noticias como las imágenes de cuerpos siendo afectados por un evento tal y como lo hizo *The New York Times*, genera en el espectador/receptor del codificado mensaje noticioso una respuesta afectiva al ver cómo funcionan en los otros las realidades ‘simuladas’ por las noticias. Aquéllos en las noticias son ahora parte de un territorio afectivo que Benedict Anderson llamaría “comunidad imaginada,” que no es más que la relación entre sujetos mediados por una realidad virtualmente articulada por los medios de comunicación. La conexión o ensamblaje entre sujetos, produce cuerpos ‘deseantes’ que no sólo están siendo afectados (por el mensaje) sino que afectan a la vez el territorio precisamente afectivo donde ellos mismos han sido articulados como sujetos. En este ensamblaje resultante, el funcionar juntos *es* el territorio y la territorialización sería el proceso mediante el cual los sujetos afectan y se abren a la posibilidad de ser afectados.

Por supuesto, cuando los medios de comunicación generan esos territorios lo que están haciendo es transmitir o afectar al receptor para provocar la necesidad de responder afectivamente al imperativo de corregir la violencia; generándose así nuevas máquinas deseantes que pueden ser comunidades imaginadas (en tanto los cuerpos no coinciden espacialmente) o cuerpos colectivos que responden como máquinas-deseando a funcionar en esas zonas de sentimientos (estructuras de sentimientos).²²

Podríamos entonces extrapolar todo lo anterior al caso de Cuba y la Revolución, operación válida dentro de la misma filosofía de Deleuze. En *Anti-Edipo*, por ejemplo, Deleuze y Guattari afirman que en la fantasía de un grupo, la libido puede invertir en todo un campo social existente, incluyendo todas sus formas más opresivas o de lo contrario, puede lanzar una contra-inversión donde el deseo revolucionario se conecta con un campo social existente como fuente de energía (29). Podemos leer entonces ‘el deseo revolucionario’ no sólo como fuerza generalizada que se totaliza a sí mismo en los demás, sino también como ‘localización’ o fuerza concurrente en máquinas deseantes. Es decir, la fuerza (campos de fuerza en Foucault) de la revolución cubana sería también la expresión social del deseo afectado de cierta manera por la contra-producción entre y a través de máquinas deseantes individuales (no ensambladas). Lo cual queda subrayado en el *Anti-Edipo* al afirmar que las grandes utopías socialistas funcionaron, por ejemplo, no como modelos ideales sino como fantasías de grupo, es decir, como agentes de la productividad real del deseo, haciendo posible des-invertir en el campo social corriente (particular), para des-institucionalizarlo, para avanzar la institución revolucionaria del deseo mismo (30-31n).

2.1.1. Fotografías, violencia y prótesis de memoria

En el verano del 2005 regresé por primera vez a La Habana. Habíamos salido a finales de los noventa rumbo a Miami, dejando atrás familiares y amigos. Durante esa visita y como parte de mi proyecto de investigación, mi tío Alcides y Enrique, su compañero de vida –término utilizado por ellos para ‘esconder’ ante mi

abuelo las razones por las cuales otro hombre dormía en el mismo cuarto con su hijo— me condujeron entonces como lazarillos mal pagados en moneda nacional, pesos cubanos para ser más exacto, por entre los vericuetos burocráticos a las puertas de socios, amigos y conocidos, hermanos de santería y clientes del cuarto con aire acondicionado que alquilaban en su vieja casona estilo colonial en el “Reparto 10 de Octubre.”

En dos semanas conduje más de una veintena de entrevistas –incluyendo una con Juan Padrón Blanco, creador del personaje de historietas “Elpidio Valdés,” y otra con Lazara Álvarez, directora del Festival de Cine Documental y viuda del documentalista Santiago Álvarez. También rastreamos cientos de textos de las más variadas clases y estados de conservación en busca de un “algo” que se me presentaba elusivo y casi espectral. Espectral como la manifestación de ansiedades acumuladas por intensas sesiones de trabajo investigativo contra el reloj de una burocracia cubana institucionalizada pero curiosamente inoperante, la cual insistía en recordarnos que el tiempo es tan absoluto y constringente como el cartel al que te apunta, amablemente, la bibliotecaria para recordarte que el espacio de la memoria institucional cierra en 5 minutos. “Yo tengo que coger el camello, el M10 tú te imaginas,” le dijo a mis acompañantes pues aún estaba ella bajo la impresión de que yo no hablaba español. Cuando mi tío le explicó que aunque yo venía de los Estados Unidos y trabajaba para una universidad norteamericana, era tan cubano “como las palmas,” la mujer, ni joven ni vieja, pareció incomodarse ante el malentendido y dirigiéndose a mí espetó: “compañero, disculpe pero la biblioteca

está abierta hasta las 6 y son las menos cinco.” Y luego, con tono amablemente despreocupado me invitó a lo imposible: “mire compañero, vengan el lunes y pregunten por mí, sin problemas yo le firmo el pase y se queda un rato más, ¿está bien?” Le explicamos, casi en vano, que me habían dado solamente dos semanas para viajar a Cuba y que estaban a punto de expirar. Pero ahora, como ya éramos ‘compañeros’ de nuevo, me hizo un guiño y susurró: “mire compañero extranjero, esto que le voy a decir está prohibido, pero como usted no puede venir el lunes, y yo entiendo su situación porque también tengo familia allá, mire ¿por qué no le tira unas fotos a las páginas que le interesan de esas revistas y periódicos y se las lleva sin decírselo a nadie?” Saqué la cámara digital y, recordando a Benjamín, comencé a reproducir aquellas fotografías de varias revistas *Bohemia*, *Times* y del *New York Times* que parecían contener el “aura” de un momento Deleuziano: los antecedentes de las primeras semanas de Enero en 1959. Muy agradecido y después de “dejarle caer” cinco chavitos, como recomendó mi tío, salimos rumbo al taxi, sin aire acondicionado porque son más baratos, que nos llevaría a mi entrevista con Juan Padrón en los Estudios de Animación del ICAIC, frente a la puerta del Cementerio de Colón en La Habana.

Sin identificar su procedencia, al regresar a la casa le mostré a mi abuelo aquellas páginas, casi ilegibles, fotografiadas en la biblioteca José Martí. En ellas, como proyectándose desde el pasado, solamente habían cadáveres (en su mayoría anónimos), algunos vestidos con sus ropas de diario, algunos con los ojos aún abiertos, como aquella famosa foto del cadáver del Ché Guevara asesinado en

Bolivia, sobre una mesa con el torso desnudo y los ojos abiertos. Otros cadáveres estaban envueltos en gasas blancas como momias cubanas, tan sólo con sus rostros expuestos, con los ojos cerrados, sin vida biológica pero con vida social. Todos, sujetos masculinos; ninguna mujer, lo cual contradecía las notas de prensa que había leído antes en varios números del *The New York Times*, y a los cuales me he referido antes, que narraban, incluso, el desmembramiento de una mujer por los efectos de las bombas colocadas por los rebeldes en La Habana.



Figura 2.1 Cadáveres en la revista *Bohemia* (180-208).

“Sí, son fotos de los asesinados por Batista,” me dijo sin titubear mi abuelo mientras revisaba algunas de las más de casi cien fotografías aparecidas en la revista cubana el 11 de enero de 1959, en el reportaje “Más de veinte mil muertos arroja el trágico balance del régimen de Batista” (Figura 2.1). Se puso el otro par de espejuelos, “los de ver de cerca” como él los llamaba, y comenzó a inspeccionar las fotos. El texto que acompañaba la mayoría de esas fotografías resultaba sumamente difícil de leer pero no impidió que mi abuelo las re-narrara para mí: “Mira, éste aquí, tiene una bomba casera en el pecho, se ve bien que lo torturaron porque tiene reventados los oídos y la nariz.” Por un instante, mi abuelo devenido (re)narrador

histórico y repositorio de una memoria re-activándose en el proceso de su narración misma, se perdió quizás en algún recuerdo que respeté con mi silencio afirmatorio; silencio que respondía quizás al argumento de que “whether intensely private or overtly public, remembering is a social practice that makes apparent the shared cultural images through which personal and social identity is produced” (Hallam y Hockey 45).

Mi abuelo había decidido, quizás inconscientemente, dejar abierto su repositorio de memorias nemóticamente tatuadas por el dolor en su espacio afectivo más íntimo y privado; como me dijo después mi madre, “él [refiriéndose a su padre, mi abuelo] nunca hablaba de eso; ni conmigo ni con tu abuela... tú sabes, los Álvarez no son buenos comunicando lo que sienten.” La sentencia de mi madre me colocaba entonces en una posición de traductor/celador del testimonio más íntimo —pero ya no privado— de la identidad social de un testigo activo de aquella represión y del resultante trauma producido por un intenso terror que, aunque sí se veía, quedaba fuera del marco fotográfico.



Figura 2.2 y Figura 2.3 Asesinados por Batista. *Bohemia*, 1959 (190).

Encima de la primera fotografía (Figura 2.2) se puede leer que el muerto es un joven vecino del barrio donde vive mi abuelo, ahora llamado “10 de Octubre.” El cuerpo mutilado y severamente torturado, fue abandonado frente al bar Marianela, “después de ultimarlo a balazos;” según la *Bohemia* que publicó el foto-reportaje, “sus victimarios le colocaron en una mano el ya clásico cartucho de dinamita.” Debajo de la segunda fotografía (Figura 2.3), con un montaje muy similar, se puede leer “Porfirio Estévez Ferra, recibió por su valentía las mayores condecoraciones en la [Segunda] Guerra Mundial... una madrugada fue sacado de su casa, apareciendo después muerto de cuatro balazos en la Escuela Normal, con una bomba colocada en el pecho” (*Bohemia* 190).

Al ver los cadáveres con los dispositivos caseros en el pecho, mi abuelo me aclaró que “durante la clandestinidad [se refería al período entre 1957 y 1959] si te cogían conspirando o con armas en la casa o en el trabajo, la policía de Batista te metía preso; a mí me cogieron varias veces, algunas salí sin problemas porque tu bisabuelo Caseno tenía conexiones en el gobierno, pero una vez me dieron picana

eléctrica por unos minutos hasta que perdí el conocimiento; me habían chivateado, porque compraba bonos para el movimiento [M-26-7] y mandaba cosas para los rebeldes; después de torturarme, me dejaron tirado en el portal de la tienda [el Palacio de Cristal, en La Calle Real, Pinar del Río].”

Sin proponérmelo, porque realmente mi investigación no se centraba en mi familia ni en el caso particular de mi abuelo sino en el de su generación en contrapunteo con la mía, mi pesquisa había destapado los “espectros,” como los llamaría Derrida, de las memorias más íntimas no sólo de mi abuelo, sino precisamente de una generación marcada por el trauma y la violencia. Una generación que había asistido a los eventos que narró primero el periódico *The New York Times* y luego *Bohemia*. Como resultado, el trauma dejaba momentáneamente de ser tal y comenzaba a narrarse catalizado por aquellas imágenes que para el “testigo” y actor de los eventos cobraban “vida,” se recomponían como segmentos de una memoria, o como los define Pierre Nora, como *les lieux de memoire*. Las fotografías tenían un ‘algo’ que las colocaba temporalmente en el espacio afectivo de las luchas pre-revolucionarias; sobre toda la ropa de la gente muerta, la moda ahora como mascarada de género: si prestamos atención a las fotografías, todos los cadáveres son hombres, vestidos de civil, y casi todos tienen el pecho abierto mostrando las bombas que supuestamente intentaron colocar.²³

Había otro detalle en las fotografías. Muchos de los hombres aparecían con explosivos sobre el pecho desnudo. Algo que las novelas que analizaré en el próximo capítulo describirán como ‘un montaje del gobierno de Batista’ para hacer

pasar por alborotadores, sabotadores y asesinos de civiles a los revolucionarios y sus simpatizantes; ocultando de esa manera que habían sido torturados salvajemente por propia dictadura. Ese *mise en scène* de cadáveres con las bombas caseras sobre el cuerpo será descrito en las novelas de Humberto Arenal y José Soler Puig *El Sol a Plomo* y *Bertillón 166* respectivamente. Particularmente Arenal, hará mucho énfasis en esta ‘simulación’ pero en el caso de mujeres (casos que *Bohemia* no recoge). En estos casos, con la idea del *mise en scène* me refiero a una práctica doble de ensamblar escenarios para ser reproducidos por los medios de comunicación: los guardias de Batista después de torturar a los supuestos revolucionarios o colaboradores de éstos, tiraban el cadáver en lugares específicos de las ciudades, en esquinas concurridas, frente a los negocios de otros conspiradores, en los espacios públicos donde se reunían las personas, pero dejaban con el muerto símbolos claros de las razones por las cuales esa persona había sido interrogada/castigada. Ese símbolo causal era por lo general un cartucho de dinamita en la mano, una bomba casera hecha con tubos de metal, etc. De tal manera que los cadáveres más los símbolos funcionaban como advertencia, como mecanismo de control social mediante el terror.

Y aquí de nuevo asistimos a la fabricación de la realidad por medio de la prensa, y cómo esa realidad se (re)presenta en textos literarios después de 1959. Ambas novelas enfatizan que las fotos en su mayoría fueron tomadas por los fotógrafos y reporteros de los periódicos y revistas “oficiales,” o de los medios de comunicación que activamente negociaban con las estrategias de censura oficiales.

Por tanto no resultaba casualidad que inmediatamente después de aparecer el cadáver en un lugar público y visible, aparecía un fotógrafo cámara en mano listo para retratar la escena montada previamente –debemos recordar que en el período histórico del que hablo (1953-1959) las cámaras de fotos no eran tan comunes como lo son actualmente.

De tal manera que *Bohemia* en su edición de enero de 1959 intentaba activar los reservorios de memoria a través de estas fotografías que se erigían como prótesis (de esas memorias) y no disimulaban la castración del miembro: se acentuaba en todas las fotos que no eran aquellos ‘hombres’ (entre comillas para hacer la salvedad de que no eran ‘mujeres’) ni unos “militares, ni unos policías” sino “civiles, gente normal y común, que no estaban entrenadas para el combate pero que tampoco estaban afiliados a los mecanismos represivos del gobierno; aunque se alegaba que sí eran simpatizantes de los rebeldes.

Durante las varias conversaciones que sostuve con miembros de la generación de mi abuelo tanto en Cuba como en Miami, conversaciones grabadas por una implacable máquina erigida hoy que las transcribo como prótesis de mi memoria investigativa, lo ‘siniestro’ (*uncanny*) de Freud se desdoblaba, cobraba vida, regresaba preñado de “verdades” innegables. Las imágenes, de los muertos, comenzaban a comportarse como organismos vivos, conducidos por apetitos, necesidades y deseos; manifestaban signos vitales y provocaban cuestionarse: ¿qué quieren éstas imágenes? Parecía tener razón el cintillo en la página tercera de

aquella *Bohemia* “Edición de la Libertad” que rezaba: “Los muertos mandan.” “*Son los muertos de Batista,*” se enfatiza a lo largo de toda la revista.

2.1.2. ¿Qué quieren las imágenes de *Bohemia*?

La frase clamorosa de ‘los muertos mandan’ atribuye a las imágenes anteriores y a las que vendrán en este número de *Bohemia* una condición de ‘organismos vivos’ que están siendo conducidos por deseos, apetitos y necesidades, a través de lo que W.J.T. Mitchell considera manifestaciones de ‘signos vitales,’ “by which I mean not merely signs *for* living things but signs *as* living things” (*What Do Pictures Want?* 6).²⁴ Es decir, me interesa pensar no sólo las imágenes de *Bohemia* sino de toda la producción gráfica revolucionaria, “that it is alive –but also dead; powerful –but also weak; meaningful –but also meaningless” (10). Presentar la pregunta en términos del “deseo” (Laciano) implica para Mitchell que reconozcamos que no es suficiente atribuir deseo, poder y vida a las imágenes sino que resulta imperativo que analicemos de qué carecen, lo que no poseen, lo que no se les puede atribuir. “To say, in other words, that pictures ‘want’ life or power does not necessarily imply that they *have* life or power, or even that they are capable of wishing for it. It may simply be an admission that they lack something of this sort, that it is missing or ‘wanting’” (10).

Las fotos de los muertos, de los cadáveres y las torturas, son gráficas, explícitas, detalladas, casi obsesivamente sádicas, invitando al lector a “disfrutar” (¿masoquistas?) con cada una los más horribles efectos de la represión que antecedió a la revolución que ahora celebra sus mártires-nuevos, recién estrenados

en la primera semana de enero de 1959. ¿Por qué la obsesión con la muerte, con los detalles más horribles de los asesinados?

Desde mi punto de vista, crear el territorio afectivo que gobierne la política y los deseos de las gentes es tan importante como hacer creer en el pueblo que necesitan de los sistemas de creencias. Dicho de otra manera, es mucho más importante crear en el pueblo como consumidor del producto *Bohemia/Revolución* el efecto, por ejemplo, de dolor infinito desbordando una mente paranoica que será útil a lo largo de todo el proceso revolucionario, que enseñarles teorías marxistas sobre las prácticas del cuerpo. Pero ése tiene que ser un dolor sólo saciable, irónica pero justificadamente, a través de la violencia revolucionaria contra los que ‘produjeron’ los muertos/mártires ahora representados en *Bohemia* como testimonio, como documento innegable, como prueba irrefutable de los crímenes. Enseñar cómo combatir la violencia ya manifiesta a través de la nueva violencia es mucho más eficiente y efectivo psicológica y materialmente que enseñar historia de la Revolución Francesa, quizás una de las más sangrientas y popularmente ejecutadas violencias revolucionarias en toda la historia moderna.

Las fotografías de los hombres brutalmente asesinados, marcaban para toda una generación el límite de la relación fetichista entre fotografía y cuerpo. Las fotografías estaban cruzando al espacio del fetiche en tanto el lector las experimentaba *ipso facto* en términos de pérdida, de muerte.²⁵ Las fotografías capturaron y osificaron un momento que se nos presenta como altamente condensado y, quizás, “ultimately miss-represented or misquoted and ‘cut’ out of

its referent... like photography, the fetish overlays with death and loss in the way it captures that moment” (Berkeley Kaite, 177). Al respecto, en *Photography and Fetish* Christian Metz afirma que el fetiche está relacionado con la muerte a través de términos de castración y miedo de lo que *no-está* en la foto: “the fetish is related to death through the terms of castration and fear, to the off-frame in terms of the look, glance, or gaze” (85). Para el lector lo que concentra ese “gaze” en la fotografía era el miedo fetichista, digamos terror fetichizado, de lo que está más allá del marco fotográfico, como lo diría Metz, lo que ha sido cortado o castrado por la foto.

Al analizar los foto-reportajes de *Bohemia* se podría argumentar, siguiendo las ideas de Metz, que la muerte provee una contraparte experimental al miedo de la castración en la experiencia fetichista del individuo. Sin embargo, la idea de la muerte en la experiencia cultural del fetiche tiene otra fuente. La muerte en las fotografías de *Bohemia* como castigo capital, es la sanción disciplinaria final del estado, la presencia del ya socialmente muerto Padre simbólico. La ausencia del ‘falo’ coloca al hombre (y a la mujer) en una situación donde ésta sanción última o capital es siempre una posibilidad. En tal sentido, la muerte, y el temor a ella, permea al estado moderno como afirma Foucault. A diferencia de las fotografías utilizadas por el estado, en el margen de su poder y control, como mecanismo de vigilancia (sistema de clasificación de criminales o ‘bertillonaje’ por ejemplo, que veremos en la novela de José Soler Puig *Bertillón 166*), las fotos de *Bohemia*

aceleran en el individuo la ansiedad de castración, y el sujeto a través del fetiche deviene como Barthes, en su propio espectro.

A partir de este número de *Bohemia* la cartografía social cubana, donde el sujeto fue constituido y trazado como elemento del territorio afectivo de la revolución deseada, comenzó a transformarse en un espacio espectacular, con visibilidad espectacularizada. Lo social se hacía visible de nuevo a través de las fotografías, y sus contenidos se transformaban, a través de la simulación, en espectáculo; la experiencia de este mundo espectacular, sus poderes, temores y placeres, es la consecuencia de lo que Debord llamó represión cultural. Es, de hecho, la sociedad del espectáculo de Debord que ahora está presente en la revista cubana *Bohemia*, Edición de la Libertad de enero, 1959.

2.2. BOHEMIA, EDICIÓN DE LA LIBERTAD (1959)

En la cubierta de la primera revista *Bohemia* (revista semanal ilustrada fundada en 1908) publicada inmediatamente después del triunfo revolucionario en Enero de 1959, un dibujo a color, con tonos terracota, presenta a Fidel Castro como el “héroe nacional.” Castro mira hacia su izquierda --simbólicamente indicando el rumbo de la revolución-- el cuello alargado, leves arrugas en la frente, la espesa barba negra coronada por una gorra que se encaja detrás de las orejas.²⁶

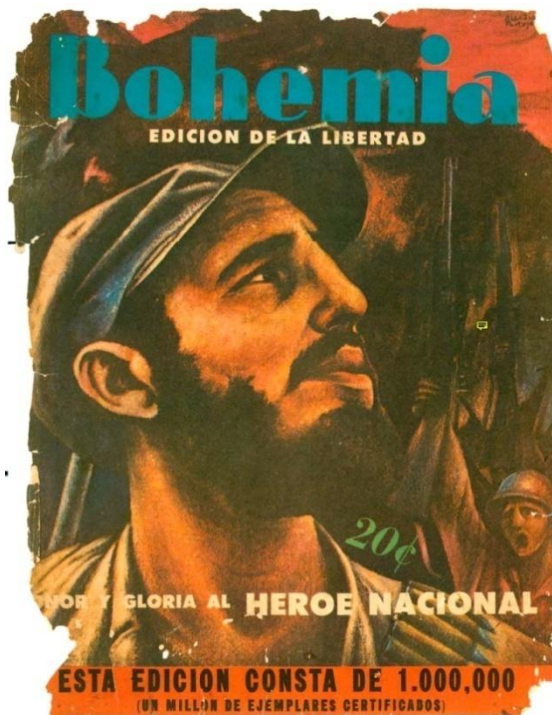


Figura 2.4 Portada de *Bohemia*, Enero 1959

Al fondo, mucho más pequeño, un soldado con fusil en alto y la boca completamente abierta nos recuerda al “grito” de Eduard Munch. El subtítulo, hacia el borde inferior de la portada, dice “Honor y Gloria al HEROE NACIONAL” (sic); renglón siguiente: “Esta edición consta de 1.000,000 (un millón de ejemplares certificados).” Precio, 20 centavos.

Si se abre la revista, en el reverso de la pintura de Fidel, hay una propaganda de la cerveza *Hatuey* que sugiere un “Refrescante pedacito de domingo todos los días...” a la izquierda de esa página; y la derecha, una muy gráfica y conocida foto a media página de José Antonio Echevarría, tirado en la calle, ensangrentado después ser baleado por la policía batistiana durante el atentado a

Radio Reloj. Debajo de la foto en mayúsculas “LOS MUERTOS MANDAN” explicando que “la primera palabra de *Bohemia* sólo puede ser para los mártires” y pide a los lectores que “enmudezcamos por unos momentos nuestra voz de júbilo, tan justificada,” que “no nos entreguemos al frenesí de la victoria sobre la tiranía mas repulsiva y bárbara de la historia americana,” pues “tenemos una solemne deuda con los muertos, y debemos empezar a saldarla con un saludo nacido del corazón que siente y de la conciencia que piensa... nuestro tributo a los caídos meramente comienza ahora” (*Bohemia* 3). Y es quizás esto lo que querían las fotografías: demorar el “deseo,” el placer, el *jouissance* por la victoria si se quiere, como un imperativo impuesto por la revista en los lectores.²⁷ Por otro lado, la cerveza *Hatuey* invita a refrescarse, el deseo como mercancía depende solamente de nosotros mismos y de la inversión que pongamos en el disfrute del producto que anulará por un momento los efectos de la violencia graficada. Disfruta tu pedacito de calma, la demanda está presente aquí, sólo tenemos que rendirnos a ella... cómprame, parece gritar la *Bohemia*, pero no olvides a los mártires que han hecho posible que tengamos un millón de ejemplares en estanquillos; se nos va manufacturando el deseo de desear un objeto, un cuerpo, un paliativo a la violencia.

Quiero resaltar que para los estándares editoriales cubanos en los años cincuenta (siglo XX) el hecho de que una edición de la revista *Bohemia* tuviera un millón de ejemplares “certificados,” cuando su tirada generalmente oscilaba entre los 10 a los 100 mil ejemplares, constituye como mínimo una impresionante estrategia de mercadeo y ventas que intentaba capitalizar el nuevo mercado que

parecía surgir con la revolución. Si se considera que Cuba tenía entonces 6 millones de habitantes aproximadamente (18 periódicos nacionales en circulación, 66 televisores por cada 100 habitantes, 15 líneas telefónicas por cada 100 personas y cinco canales nacionales de televisión), la “Edición de la Libertad” de *Bohemia* se aseguraba llegar a uno de cada seis cubanos —aunque no se podía garantizar que sería leída por cada persona—, constituyéndose de hecho en el principal vocero de los cambios nacionales.²⁸

Siguiendo estrategias similares de mercadeo, la nueva revolución y el nuevo gobierno revolucionario necesitaban acelerar y ahondar los canales de comunicación masivos para transmitir la “verdad” oficial sobre el pasado inmediato y resaltar la figura de los héroes nacionales; necesidades que ahora satisfacía *Bohemia*, como antes lo hicieron también *The New York Times*, *CBS* o la revista *Times*, no sólo para el consumidor norteamericano.

Bohemia exhibe los cadáveres de los mártires con una intención espectacular de presentar cómo se ha fabricado el cuerpo de las víctimas de la dictadura, el cuerpo del mártir y sobre todo, el cuerpo del nuevo mesías que aparece en la portada mirando hacia el cielo, simbolizando el reconocimiento ‘al creador.’ Un mesías que tan sólo tres días después de su entrada triunfal en La Habana, envió a su ‘vocero’ *Bohemia*, el siguiente mensaje: “A la revista *Bohemia* mi primer saludo después de la victoria porque fue nuestro más firme baluarte. Espero que nos ayude en la paz como nos ayudó en estos largos años de lucha, porque ahora comienza nuestra tarea más difícil y dura.” Al pie, la firma de Fidel Castro.

Estratégicamente, y como si se adelantaran al futuro, los editores de la revista *Bohemia* en 1959 colocaron un editorial en la página 97 del primer número de la Edición de la Libertad en el cual explicaban “al pueblo de Cuba,” “sus mantenedores de siempre,” las razones por las cuales *Bohemia* no había salido en las últimas semanas de 1958. Explicaron también entonces el porqué esta edición contaba con un millón de ejemplares, algo sin precedentes en la historia de la prensa cubana.²⁹

Según la revista, debido a los “naturales prejuicios económicos” que le provocó la huelga general revolucionaria —“y de los cuales no tiene por qué quejarse,” se apuraron en aclarar— en aquellos momentos liminales ya tenían preparado el número “inmediatamente anterior al feliz acontecimiento” del derrumbe de la tiranía y, por tanto, tuvieron que realizar un “esfuerzo extraordinario, en un mínimo tiempo y al precio de siempre.” Aunque tal empresa representaba un costo notablemente superior a sus ingresos por concepto de ventas y anuncios, *Bohemia* declaraba que su principal motivador era, conforme a su “tradición inexorable,” “servir al pueblo” en lugar “de buscar fáciles lucros a costa de este magnífico momento histórico.”

Para lograr la tirada de un millón de ejemplares, movilizaron no sólo sus recursos propios sino también los de Publicaciones S.A., para “dar a nuestros lectores, en Cuba y en el extranjero, la más amplia información posible sobre esta gesta liberadora que habrá de tener fuertes repercusiones fuera de nuestras fronteras, adonde ahora seguirá llegando, con más vigor que nunca, esta tribuna de

la democracia.” En el mismo número se publica un corto mensaje del comandante Camilo Cienfuegos al pueblo de Cuba, desde la entonces Ciudad Militar (renombrada después como Ciudad Libertad), el 7 de Enero de 1959, y en el cual se refiere a *Bohemia* como “la gran revista cubana” que permite a todos los cubanos abrazarse “en la hora hermosa de la libertad” y espera “que esta libertad una a todos los cubanos con lazos indivisibles, para marchar todos unidos, puesta la mirada en el futuro y los intereses patrios” (94). De nuevo, este ‘abrazo’ del pueblo propiciado vía una revista es un ejemplo excelente de la creación del *territorio efectivo* al cual me he referido antes. Todos los cubanos, por supuesto, los consumidores de la revista, siendo conformados como *máquinas deseantes*, deseando precisamente la Revolución triunfante, y con ella, a Fidel Castro, el ‘salvador’ de la Patria.

Con el evidente apoyo de las figuras más populares de la gesta contra Batista, *Bohemia* continuó siendo para el naciente régimen en enero de 1959 ese vehículo imprescindible si querían mantener el control de la sociedad en medio de cambios sumamente complejos los cuales, al estar alterando el curso de las vidas cotidianas de los sujetos del poder, necesitaban ser “explicados” visual y gráficamente. *Bohemia* producía no sólo demoras afectivas y constituía sujetos como máquinas deseantes sino que se erigía como fuente irrefutable de *la verdad*, de la verdad oficial, la única verdad, con la venia de Fidel Castro.

Peros siempre hay más un lado en la fabricación de la realidad y la verdad. Por ejemplo, Miguel Ángel Quevedo, dueño y editor de la revista hasta su

intervención y nacionalización, antes de suicidarse pone en dudas precisamente la verdad construida en las páginas de la *Bohemia* en su edición de la libertad.³⁰

Quevedo pone en duda sobre todo los “20 mil muertos” atribuidos a la represión Batistiana en los siete años de contienda bélica entre los rebeldes y el ejército castrista, período considerado como el septenio abominable de la tiranía. Quevedo, exiliado poco después de que se le arrebatara la revista, había intentado más de una vez suicidarse por el peso de la culpa que sentía por haberse dejado manipular y publicar aquellas largas listas de fallecidos. Una culpa que ahora se sacudía en su alegato o Mea Culpa: “Fueron culpables los millonarios que llenaron de dinero a Fidel para que derribara al régimen [...] Y el clero, oficialmente, que respaldaba a la revolución comunista con aquellas pastorales encendidas, conminando al Gobierno a entregar el poder.” “Sé que después de muerto,” continúa Quevedo, “lloverán sobre mi tumba montañas de inculpaciones. Que querrán presentarme como ‘el único culpable’ de la desgracia de Cuba. Y no niego mis errores ni mi culpabilidad; lo que sí niego es que fuera ‘el único culpable.’ Culpables fuimos todos, en mayor o menor grado de responsabilidad. Culpables fuimos todos. Los periodistas que llenaban mi mesa de artículos demoledores, arremetiendo contra todos los gobernantes. Buscadores de aplausos que, por satisfacer el morbo infecundo y brutal de la multitud, por sentirse halagados por la aprobación de la plebe. Vestían el odioso uniforme que no se quitaban nunca” (Quevedo).

Pero ya en 1960, menos de un año después de publicada la Edición de la Libertad, el discurso del gobierno revolucionario había invertido demasiada energía

afectiva en elevar aquellos muertos al estatus de “20.000 almas” portando “la antorcha de la libertad,” almas/mártires que probaron, ‘irrefutablemente’ tanto al pueblo cubano como a la opinión pública internacional, que en Cuba se creía “firmemente que morir por la patria es vivir,” según Raúl Castro en un discurso de ese año.³¹ Además, ya para su “Edición de la Libertad” *Bohemia* había probado durante años que “hablaba el lenguaje” de los lectores cubanos, (semi)analfabetos o no. La efectividad política de su arte y, por ende, de los artistas contratados para hacer las cubiertas, dependía de símbolos, imágenes y estilos de representaciones que el pueblo, la gente, la masa, podía entender. En su carta, Quevedo sí reconoce que *Bohemia* “no era más que un eco de la calle,” pero de una calle “contaminada por el odio que aplaudió a *Bohemia* cuando inventó ‘los veinte mil muertos.’ Invención diabólica del dipsómano Enriquito de la Osa, que sabía que *Bohemia* era un eco de la calle, pero que también la calle se hacía eco de lo que publicaba *Bohemia*” (Quevedo). Es precisamente esa relación biunívoca la que hace imposible diferenciar la ‘verdad’ del ‘simulacro’ en cualquier sociedad del espectáculo (como afirmaba Debord).

El patrón de *Bohemia*, y parafraseo a Eric Hobsbawn, era utilizar materiales antiguos a través de las más novedosas tecnologías de impresión y los puntos de vista académicos de ‘izquierda,’³² para construir ‘tradiciones inventadas’ de un nuevo tipo para nuevos propósitos, propósitos revolucionarios y anti-imperialistas que requerían el uso de grandes cantidades de materiales acumulados en el pasado

de la sociedad cubana, y de un elaborado lenguaje de prácticas simbólicas y de comunicación siempre disponibles (Hobsbawm and Ranger, 6).

Es decir, crear la nueva cultura revolucionaria (visual y afectiva) dependía de las ricas tradiciones de la cultura popular y de una propaganda comercial que ‘satisficiera’ el deseo del consumidor de la revista y se sirviera de la religión, el folklore, del arte religioso, la mitología clásica, la imaginería occidental, las políticas caricaturescas republicanas; todos componentes operacionales de tradiciones populares que ya venían siendo empleadas desde comienzos del siglo XX por la revista cubana *Bohemia*. Diferentes elementos, diferentes períodos; diferentes fuentes ensamblables, para crear un lenguaje visual único y afectivamente atractivo al lector en procesos de ‘devenir’ revolucionario.

Sin embargo, aunque el héroe nacional Fidel Castro aparece ilustrado a todo color en la portada, no es reseñado sino hasta muy avanzada la primera de dos partes de esa edición de *Bohemia*. La demora en las páginas va construyendo otra demora de tipo afectivo en el lector, demora o hambre por consumir al mesías. Pero primero se actualiza al consumidor/protagonista con la historia de Cuba, con su propia historia, re-narrada por varios escritores cubanos para este número de la revista, incluyendo artículos publicados previamente con la lista de presidentes cubanos republicanos y sus patrañas, por ejemplo, la satanización de la imagen de Batista y la insistencia en el comunismo como enemigo universal de la libertad. Para llegar entonces, al héroe, precisamente, deseado por el pueblo y por los

medios de comunicación masiva tanto nacionales como internacionales, desde Matthews hasta *Bohemia*.³³

La mayoría de las fotografías en este número de *Bohemia* aparecen como montajes dentro de los reportajes, solamente dos fotos ocupan una página completa —además de las propaganda de las cervezas *Hatuey* y *Cristal* y de la gasolina *Sinclair*— la de Fulgencio Batista (página 4) y la de un “barbudo” anónimo recién bajado de la Sierra Maestra con su uniforme militar y el fusil con un pañuelo de mujer anudado cerca del gatillo (página 73). Estratégicamente la fotografía de Batista fue colocada al comienzo de la revista cuando aún no se habían presentado a los nuevos héroes, los llamados “barbudos,” que recién entraban en La Habana después del triunfo revolucionario. La foto fue tomada, al parecer, durante un discurso pues la boca semi-abierta se ha quedado congelada en un rictus que parece decir algo; ataviado de cuello y corbata (contrastando con el uniforme militar del “barbudo”) al ser tomada desde abajo, el cuerpo ha sido cercenado, se acentúan su cara redonda, los dientes blancos, los profundos agujeros de su nariz y los pequeños ojos negros. El artículo en la página opuesta titulado “Que no vuelva jamás el monstruo” revela la intención del montaje fotográfico: “el batistato ha sido un solo monstruo” dicen los editores de *Bohemia*, “el déspota no era más que su cabeza... *su cuerpo venenoso estaba compuesto por sus secuaces y socios comanditarios*” (itálicas mías). Y continúa exhortándose a “los buenos cubanos” a que no permitan que “la Bestia de Kuquine y sus cómplices” repitan sus crímenes; llamado que hace *Bohemia*, como portavoz de la Patria, “en nombre de caídos; en nombre del dolor

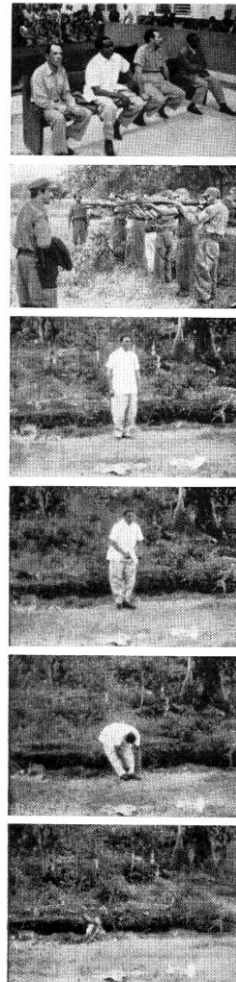
de las madres; en nombre de la repulsión indescriptible que siente la conciencia nacional por el crimen entronizado en el poder” (5). *Bohemia* habla *por* los muertos a través de la violencia gráficamente explícita en sus páginas, y la violencia a su vez habla a través de los cuerpos, inscrita sobre ellos.

Parafraseando a Žižek, la revista *Bohemia* desata los monstruos que cada período en la historia se merece; monstruos que expresan una contradicción fundamental al centro de la realidad cotidiana, una pesadilla social particular. Si Fidel Castro se había estado construyendo como el Nuevo Mesías/Robin Hood caribeño y salvador del destino de Cuba, tocaba ahora el turno a su antítesis, el satánico y diabólico Batista. El nuevo gobierno sabía que al monstruo hay que narrarlo para que se convierta en pesadilla y a la misma vez, para que perdure en el imaginario popular con la fuerza de un comando que al ser invocado reviva inmediatamente contradictorias sensaciones de horror y deseo. Y hacerlo sobre todo en momentos que la presión internacional exponía el otro lado de la moneda revolucionaria. Ese otro lado lo dio la revista norteamericana *TIME* en su número de enero 26 de 1959.

2.3. CUBA, THE VENGEFUL VISIONARY (TIME)

La secuencia de seis fotografías en blanco y negro forma una columna en el extremo izquierdo de la página de la revista *Time*. En la primera foto, cuatro hombres sentados en un banco de iglesia, en el medio del Parque Central en La Habana y rodeados por la multitud esperan por la sentencia de un tribunal militar compuesto por rebeldes. En la segunda fotografía, rodeados de árboles, un

escuadrón de ocho hombres apunta con sus fusiles al blanco que ha quedado fuera del marco fotográfico. En la tercera foto, de espaldas al matorral, un hombre vestido de blanco espera erguido, con los brazos a ambos lados del cuerpo, es el Teniente Despaigne. En la cuarta fotografía, la mano derecha del hombre parece tocar la zona pélvica, el primer impacto le ha doblado las piernas y el torso comienza a arquearse. En la quinta fotografía, como resultado de los impactos sucesivos, el torso del hombre se ha doblado por la cintura, la cabeza parece hacer una última reverencia ante el poder de la descarga (cintillo fotográfico debajo).



Canal 12, Escuela de Televisión
DESPAIGNE'S TRIAL & EXECUTION
"Kill them, kill them," cried the crowd.
40

Figura 2.5 "Despaigne's Trial & Execution." *Time*, 1959.

Físicamente analizada la fotografía, parece como si todos los impactos fueron en la zona de la barriga (¿se sugiere acaso su castración?). En la sexta y última fotografía, el cuerpo del fusilado no puede distinguirse entre las yerbas. Al pie de esta secuencia, aparece el título "Despaigne's Trial & Execution," y se atribuyen las fotos al Canal 12, Escuela de Televisión. En un tipo de letra diferente, que no aparece en todo el resto del artículo de *Time*, ligeramente inclinado, un cintillo "Kill them, kill them,' cried the crowd" (40).

Según el artículo de la revista *Time*, bajo presión popular más de 200 hombres habían sido ejecutados públicamente en menos de un mes de inaugurada la Revolución. Los juicios sumarios improvisados condenaban a la pena capital a los “torturers and mass murderers for the fallen Batista dictatorship. The constitution, a humanitarian document forbidden capital punishment, was overridden” (40). El propio gobierno revolucionario estimó en más de 2000 los hombres acusados durante el mes de enero de 1959 (y aquí de nuevo se subrayan ‘los hombres’ y no aparecen mujeres). Actuando bajo el comando del pueblo y sus deseos de “justicia revolucionaria,” los rebeldes devenidos fiscales, abogados de la defensa y jueces, quedaban exonerados de culpa. “They are criminals,” declaró Fidel Castro a *Time*, “everybody knows that. We give them a fair trial. Mothers come in and say, ‘This man killed my son’” (40). Según *Time*, Raúl Castro había ejecutado anteriormente a una veintena de “informantes” durante los dos años que duró la lucha de guerrillas. En este número Raúl Castro aseguraba cínicamente a la revista norteamericana *Time* que los servicios religiosos también formaban parte de las ejecuciones pues “there’s always a priest on hand to hear the last confession” (40). Y la afirmación del ‘otro’ Castro parece validar el Mea Culpa de Quevedo. Sin embargo, el rol de los curas fue más allá que el brindar la última confesión.

La revista *Time* reseña a continuación con lujo de detalles las ejecuciones en Santiago de Cuba, en el campo de tiro cercano a la prisión “Boniato.” Un *bulldozer* cavó una zanja de 40 pies de largo por 10 de ancho y profundidad. Seis curas escucharon las últimas confesiones. Varios autobuses llegaron al sitio y

descargaron a los hombres condenados. Con las manos atadas y los rostros caídos, algunos con los ojos vendados, suplicaron, lloraron, juraron haber sido simpatizantes de los rebeldes; alguno trató de escapar y fue capturado y arrastrado de vuelta; otros, permanecieron en silencio. Alumbrado por las luces de los camiones, un cura condujo a dos prisioneros hasta el borde del hueco y luego se movió hacia atrás. Seis rebeldes dispararon y los dos cuerpos cayeron en la tumba masiva. De dos en dos y siempre conducidos por un cura, fueron repitiéndose los fusilamientos, de los condenados a toda prisa por las improvisadas cortes revolucionarias, hasta que se llenó la tumba también improvisada.

Sin embargo, sólo un fusilamiento fue demorado y reseñado con nombre y foto en *Time*. El fusilamiento del Teniente Enrique Despaigne, acusado de 53 asesinatos, fue retrasado tres horas a petición de un camarógrafo que quería mejor iluminación para sus fotografías (he aquí un ejemplo del *mise en scène* de las fotos y a la espectacularización de la violencia ‘revolucionaria’ a los que me referí antes). En una colina cercana, la multitud gritaba ansiosa “kill them, kill them.” Llegada la hora de su muerte, Despaigne fumó un cigarrillo, escribió una nota a su hijo y él mismo dio las órdenes al pelotón de fusilamiento. Después de tanta espera y en medio de los gritos de una masa iracunda, uno de los rebeldes en el pelotón de fusilamiento murmuró: “Get it over quickly. I have a pain in my soul” (40).

Como hemos visto primero vía *Bohemia* y ahora en *Time*, la fabricación de una realidad y la representación gráfica de la ‘verdad,’ tenía al menos dos versiones que funcionaban, dentro de estructuras de sentimientos particulares, para afectar a

los consumidores de las noticias. La opinión pública internacional, según el artículo de *Time*, reaccionó perturbada ante las series de fusilamientos masivos y públicos en Cuba. La respuesta de Fidel Castro, considerada por la revista como “irresponsable” y para “contentar a las masas” fue la siguiente: “If the Americans do not like what is happening, they can send in the Marines; then there will be 200,000 gringos dead. We will make trenches in the streets.” Poco tiempo después, Fidel Castro acusó al gobierno norteamericano de injerencia en los asuntos de la Revolución e hizo un llamado para que se movilizaran 500,000 personas en La Habana para protestar lo que definió como “cannon diplomacy,” diplomacia a punta de cañón. Y, sin embargo, Fidel Castro no estaba haciendo más que cumplir con sus propias palabras durante el juicio del Moncada cuando afirmó: “que los revolucionarios han de proclamar sus ideas valientemente, definir sus principios y expresar sus intenciones para que nadie se engañe, ni amigos ni enemigos” (*Curso de Orientación Revolucionaria* 78).

La respuesta de *Time* a Castro fue a través de una caricatura de Mauldin, originalmente concebida para el periódico *St. Louis Post-Dispatch*, con la cual se cierra el artículo de la revista norteamericana sobre la brutalidad en los primeros días de la *deseada* Revolución cubana. En la esquina inferior derecha de la tercera columna. En el primer plano, un hombre con las manos atadas en la espalda, en un poste, ha caído de rodillas con los ojos vendados y su cabeza entre las piernas está metida en un charco de su propia sangre. A la izquierda, un desaliñado “rebelde,” en posición despectiva y fumando un tabaco, tiene la mano derecha extendida y una

pistola calibre 45 apunta a la cabeza del hombre: el tiro de gracia. Entre ambos sujetos —el castigo y el castigador—pero en un segundo plano, estacado y mirando a su ‘compañero’ coyuntural siendo asesinado, otro hombre escucha de un segundo rebelde: “Think what could happen to you if we weren’t idealists!” (40).



Moulton—St. Louis Post-Dispatch
“THINK WHAT COULD HAPPEN TO
YOU IF WE WEREN'T IDEALISTS!”

Figura 2.6 Caricatura de Moulton para St. Louis Post-Dispatch, *Time* (enero de 1959).

“Que escriban todo lo que quieran,” fue la reacción de Castro ante los artículos, las fotografías y las caricaturas publicadas en *Time* (1959). Aprovechando los ataques de *Time*, Castro descargó también en contra de toda esa “prensa contrarevolucionaria” interna que no se atrevía al enfrentamiento frontal y dedicaban “cintillos enteros a los cables que vienen de afuera atacando las medidas de la revolución.” “Que digan todo lo que les de la gana... aquí está un pueblo inteligente... y éste que es un pueblo dispuesto, sabe por dónde viene cada cual,” cuando leen esas “noticias llenas de intrigas, llenas de mala fe.”³⁴ Un año después Raúl Castro dijo algo similar subrayando el derecho del gobierno revolucionario a tomar las medidas que estimasen necesarias: “¡Que busquen los reaccionarios

analogías y similitudes donde les venga en ganas! ¡Nosotros probaremos en los hechos lo que conviene o no conviene a nuestro pueblo!” (*Revolución y Universidad*, 20). Los ataques de la prensa norteamericana probaron tener un efecto ‘afectivo’ sobre las instituciones del recién creado gobierno revolucionario cubano, y éste a su vez demandó a las instituciones culturales y pedagógicas en formación, que dejarán aclaradas las acusaciones de la prensa ‘enemiga.’ Para ello, el Departamento de Orientación Revolucionaria del Ejército Rebelde se apresuró a explicar en un folleto distribuido por toda la nación que no se trataba de satisfacer deseos de venganzas, sino de garantizar el triunfo de la revolución. Y continúan explicando que “para asegurar la democracia, la paz y la felicidad del pueblo era un imperativo hacer caer todo el peso de la justicia sobre los responsables de tantas bestialidades” (77).

Si la revista cubana *Bohemia* subrayaba en sus páginas las violencias cometidas por el régimen de Batista contra los cuerpos revolucionarios, *Time* por su parte se enfocaba en la violencia del revolucionario contra sus otrora sicarios. Pero al final, no son sino las dos caras de la misma moneda en la fabricación de la ficción de la Revolución cubana.

2.4. MEMORIA Y RITUALES DE VIOLENCIA

El dolor que sintieron en sus “almas” los asistentes a las ejecuciones públicas en 1959, y que sentía el pueblo/consumidor de las fotos publicadas en *Bohemia*, era la manifestación afectiva de una memoria colectiva sobre un pasado que permanecía, quizás, nemóticamente tatuado (también recluido si se quiere)

como huella indeleble, que marcaba al rojo vivo las políticas afectivas de las primeras semanas de la Revolución deseada. Parecía como si esa memoria trágica, como tortura, estuviera actualizándose en los orígenes de la Revolución misma. La violencia que había sido infligida en el pueblo, en los familiares y amigos de las víctimas, estaba siendo utilizada por los medios de comunicación masivos (tanto cubanos como extranjeros) como una suerte de recurso nemotécnico que les permitiría recordar, o quizás, no olvidar a las presente/futuras generaciones que debían cargar con la “deuda” para con sus mártires, como lo demandó *Bohemia*. Cuando regresamos a las fotos se produce el equivalente a una punzada dolorosa que no permite que el pasado se disuelva pues se reactiva constantemente en el territorio afectivo (nación, comunidad imaginada, etc.), a pesar de lo débil que parecía su presencia en la memoria.

Y es que la violencia, decía Friedrich Nietzsche, no sólo destruye sino que también establece, pues, ¿cómo podemos crear una memoria para el animal humano? y responde “man could never do without blood, torture, and sacrifices when he felt the need to create a memory for himself... pain is the most powerful aid to mnemonics” (1989). Es decir, la violencia, según Nietzsche, es un componente esencial de los mecanismos de asociación política entre los hombres. Pero es también un sistema diferenciador entre los débiles y los fuertes. Para Nietzsche, existía una condición humana original de felicidad que provenía de nuestra capacidad de olvidar (o lo que él define como ‘represión positiva’ del tiempo y del peso de la finitud). Pero en un ambiente de terror institucionalizado

como las primeras semanas de la Revolución, sólo los fuertes podían darse el lujo del coqueteo con el olvido, pues ellos podían cubrirse con facilidad de los golpes ajenos. Sin embargo, el débil requería de la memoria para navegar prudentemente su vida, por tanto cualquier señal de peligro tenía que ser fijada cuidadosamente en sus memorias. Esta transición del olvido a la memoria envolvía para Nietzsche la sensacionalista descripción de los castigos más brutales. Cuando el poderoso demanda los servicios de los débiles, sus órdenes tienen que ser quemadas en sus cuerpos para que las recuerden.

El énfasis de “La Edición de la Libertad” de *Bohemia* en que ‘los muertos mandan’ como tema central a su primer y último número millonario *dentro* de la Revolución (la revista será nacionalizada pocos meses después), pretendía combatir la ‘infantil amnesia’ de la euforia revolucionaria, para lo cual se tenían que ‘quemar en la memoria’ social cubana las violencias que antecedieron al triunfo, los ritos propiciatorios más ‘salvajes’ contra el cuerpo (físico, humano y social), pues, como enfatizó Nietzsche: “If something is to stay in memory it must be burned in: only that which never ceases to *hurt* stays in the memory” (1989, énfasis mío). El dolor como aliado nemotécnico se hace necesario, según Nietzsche, cuando las sociedades se complejizan y jerarquizan, lo cual demanda incrementos de la memoria; y esto último promueve el desarrollo de una ritualizada economía del dolor, del castigo y del sufrimiento. Sólo aquello que nunca cesa de ‘dolernos’ permanece en nuestra memoria: los sacrificios y ofrendas más horribles (el sacrificio del hijo primogénito, por ejemplo); las mutilaciones más repulsivas

(desde las sádicas torturas hasta los montajes fotográficos para la prensa internacional canibalizando los cuerpos); los ritos más crueles de los cultos religiosos (Nietzsche afirma que todas las religiones son, en sus niveles más profundos, sistemas de crueldades). Todo lo anterior tiene sus orígenes en el instinto que nos permite reconocer el dolor como uno de los más poderosos métodos o dispositivos de ayuda a la memoria nemotécnica (Nietzsche 1989: 57-62).



Figura 2.7 “En la jefatura de Policía de Santa Clara pueden encontrarse los varios instrumentos de tortura que se emplearon contra las víctimas del batistato en la provincia Las Villas... Algunos de esos instrumentos espantosos se muestran aquí por los rebeldes del 26 de Julio. Desde el quemapié de hierro hasta el bombillo hirviente, los férreos blackjacks y el vergajo de toro, el pincha-ojos, el saca-uñas, etc.(sic)” (*Bohemia* 20).

Torturas, mutilaciones, violencias, componen una memoria a ser “quemada” en el cuerpo (individual y social), para evitar el olvido y erigir, validado a través de la experiencia corpórea, el martirologio revolucionario como ‘deseada’ consecuencia de la necesidad de una revolución. Con tal propósito, *Bohemia* incluye un elaborado fotoreportaje de Samuel Feijoo, titulado “La increíble crueldad de la Tiranía (figura 2.7). Cámara de Torturas en Santa Clara.” Los

personajes, torturados y torturadores, son los mismos milicianos del movimiento “26 de Julio” [M-26-7] de la Jefatura de Policía de Santa Clara, a los cuales Feijoo agradece “la pose, aquí como en otras fotos,” en rituales diseñados para que el pueblo “vea con que diabólico sadismo torturaba a sus prisioneros la Tiranía derribada” (Figura 2.8).



Figura 2.8 Picana eléctrica en los oídos. Textos y fotos de Samuel Feijó (20-21).

Feijoo aclara en su nota que la violencia desmedida de los sicarios batistianos se ejercía no sólo contra los hombres de armas, los soldados, milicianos, etc., sino, y sobre todo, contra los que él denomina presos políticos, “contra ciudadanos inocentes de actividades revolucionarias” o “ajenos a toda actividad política.” Quizás lo que Feijoo quería subrayar era que *la represión del deseo por la revolución* a manos de la dictadura había penetrado lo cotidiano porque abolió la distinción entre lo político y lo apolítico, entre lo personal y lo social o colectivo, y escondía el hecho de que esta distinción es en sí misma política. El cuerpo es el agente físico de las estructuras de nuestra vida diaria; es el productor de sueños, el transmisor y receptor de los mensajes culturales; el cuerpo es una criatura de

hábitos, una máquina deseante, el repositorio de memorias, un actor en el teatro del poder, un tejido de afectos y sentimientos.³⁵ “Because the body is at the boundary between biology and society, between drives and discourse, between the sexual and its categorization in terms of power, biography and history, it is the site *par excellence* for transgressing the constraints of meaning or what social discourse prescribes as normal” (Coco Fusco 208).

Entonces el cuerpo adquiere el estatus de ser nuestro punto de referencia material definitiva, y utilizado por tanto para dar sustancia a las ideologías o para quitársela. El cuerpo ha sido el sitio tanto de resistencia como de control ideológico. Feijoo, por su parte, acentúa con su graficada violencia, cómo se viola al cuerpo-deseante: al pie de la foto 1.8 se puede leer: “La corriente eléctrica aplicada en los oídos producía dolores tan insoportables que los gritos de las víctimas podían escucharse en las casas vecinas. Con sadismo sin igual se aplicaba electricidad en las delicadas formas del oído interno. ¡Juzgue el mundo los procedimientos de la Tiranía para sostenerse en el poder contra un pueblo todo!” (*Bohemia* 20-21).

En su artículo Feijoo pone énfasis en los contrastes, entre lo pacífico de “nuestra isla” y la existencia, ahora comprobada por sus imágenes, de cámaras de torturas en las cuales aún se exponen, para que todo el pueblo los veas, juzgue y experimente por sí mismo, todos los horribles instrumentos utilizados para “arrancar confesiones” de los ciudadanos por medio del “suplicio.”



Figura 2.9 “El suplicio de la eliminación de las uñas”

El suplicio de la eliminación de las uñas se describe en la foto (2.9) anterior con sumo detalle. Dos milicianos introducen sus dedos en las correas que inmovilizan el brazo y uno de ellos levanta la uña y la voltea con una pinza, con “estos horribles instrumentos” que “muestran bien a las claras cómo se utilizaban” para extraer confesiones o delaciones “mientras la víctima sufría atroces dolores.” Feijoo concluye que le “espanta pensar que hijos de Cuba pudieran ocasionar tales salvajadas en nuestros tiempos.”

La pertenencia a la nación (de esos “hijos de Cuba”) ahora imbricándose con revolución, en las páginas de *Bohemia* y de la pluma de Samuel Feijoo —quien será una década después uno de los más feroces homófobos revolucionarios—, pasa a través no sólo de una comunidad geográfica (Santa Clara, Cuba) sino también a través de vecindades afectivas o territorios resultantes de la homogenización de los cubanos bajo etiquetas de “infelices” prisioneros o “infelices torturados.” Feijoo estaría funcionando entonces como un elemento de la máquina “propagandística” pro-revolucionaria, criticando los aberrados

comportamientos del régimen de Batista. Pero también cómo el escritor fabricando las categorías afectivas, que estaban afectando al lector de *Bohemia*. Categorías que son constantemente subrayadas para diferenciar entre “los buenos ciudadanos, nobles y ajenos a las actividades revolucionarias” (actividades consideradas por la dictadura batistiana como criminales y como terroristas según los reportes de *N. Y. Times*) y entre otros “hijos de Cuba” que cómo modernos y atroces “carniceros” y “sustentadores de la dictadura” practicaban espantosas salvajadas sobre sus coterráneos (figura 2.9). Diferenciación entre el bien y el mal cubano que responde exactamente al tono general de todo este número de la revista *Bohemia*. La construcción de la alteridad, la diferenciación entre sujetos, se produce como resultado de la experiencia en el cuerpo: si eres torturador (pero bajo el régimen de Batista), *eres* contrarrevolucionario y, por ende, mal cubano; y si has sido torturado o si tus familiares han sido víctimas de las atroces salvajadas contra el cuerpo, eres un buen cubano pero, tan sólo tienes la capacidad potencial de ser un revolucionario, no se te concede a priori. Para decidir si eras un buen cubano o no, estaban los tribunales revolucionarios improvisados por toda la isla y las pesquisas o cacerías de brujas que se llevaron a cabo en las semanas posteriores al triunfo –y que se extenderán por cinco décadas.

En el foto-reportaje Feijoo crea un *mise en scène* espantoso y sumamente gráfico, el cual, y según sus propios comentarios, provoca repulsión, asco e incluso dolor, generando una ambientación ‘realista’ de “los relatos de los numerosos torturados, de los vejados y golpeados, lisiados y desmembrados.”

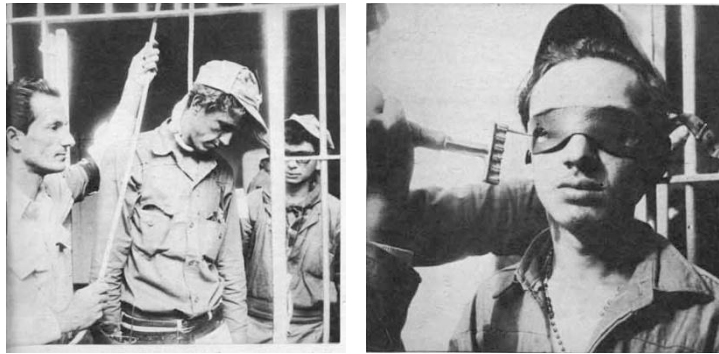


Figura 2.10 Simulando las torturas.

Detalladamente, las imágenes se describen con un lenguaje que enfatiza el sadismo de los mecanismos de tortura sobre los cuerpos “infelices” del pueblo. En la figura 2.10, por ejemplo, se retrata un ahorcamiento lento en la cámara de torturas de Santa Clara: “Cuando la asfixia dominaba al desgraciado preso se le aflojaba la cuerda y se le exigía la confesión, a golpes e injurias” (*Bohemia* 21). El suplicio de hincar los ojos se representa en la figura 2.10 como la “creación de mentes sádicas y quizás sea este tormento único en su género en el mundo,” según el autor del foto reportaje. Feijoo continua explicando que “el desgraciado torturado así sufría profundos dolores. Al apretarse la banda de cuero la pupila se proyectaba hacia afuera y entonces un verdugo metía su punzón en el globo del ojo sobresaliente para ocasionar un sufrimiento terrible” (*Bohemia* 20).



Figura 2.11 “La tenaza sobre la lengua.”

Otro de los métodos de tortura detallados por Feijoo es “La tenaza sobre la lengua, apretándola firmemente, era otro de los métodos utilizados en la cámara de tortura de la Policía batistiana en Santa Clara (Figura 2.11). Así arrancaban “confesiones” cuando podían. Malamente las lenguas ensangrentadas atinaban a confesar. Pena y asco a la vez dan estos documentos gráficos” (*Bohemia* 20).

De cierta manera, el trabajo de Feijoo ha sido colocado al principio de la revista como antesala a la violencia que vendrá. Preparando a los lectores para enfrentar los detalles aun más violentos resultantes de la masacre de Batista. Si las torturas nos parecían horribles e impensables, mucho más difícil de creer para el autor resultaba que un cubano pudiera practicar tales “salvajadas contra otro cubano,” pero ninguna violencia tiene tanto efecto afectivo como la proyectada sobre el cuerpo desnudo de un niño de dos años. Hacia la mitad de la revista, en las páginas 106 y 107, se publicó un reportaje de Luis Rolando Cabrera titulado “¡Y la muerte bajó del cielo!” Es la única foto que ocupa dos páginas adyacentes, tienes que girar la revista para verla en forma poster desplegable o como posible objeto de

colección (figura 2.12). Según el texto, “la foto muestra claramente una de esas escenas dantescas... el anciano ha cerrado los ojos, ya en el sueño sin regreso de la muerte. Y a su lado: dos niños muertos, destrozados por la metralla. Uno de ellos – de dos años escasos— muestra en la espalda el enorme boquete abierto por un fragmento de bomba.” La foto, como mínimo, resulta brutalmente afectiva.

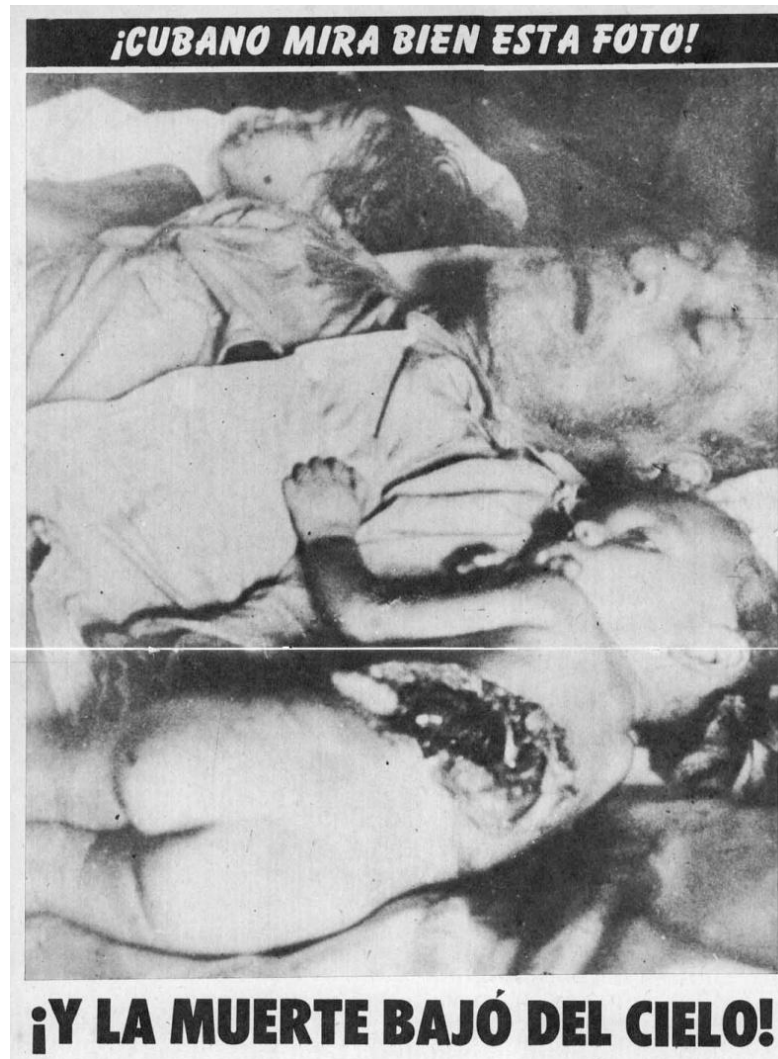


Figura 2.12 ¡Y la muerte bajó del cielo!

Cabrera, como también lo hizo Feijoo, insiste en que “no eran enemigos, ni siquiera combatientes: eran niños.” Niños, mujeres y ancianos: “¡Y Batista ordenó

su exterminio al enviar aviones a bombardear las tierras de la Sierra Maestra!,” el lugar donde operaban los rebeldes en el Oriente del país.

Con poética de gacetilla –que es la que mejor había funcionado en el pueblo según la propia experiencia de los escritores de *Bohemia*— e invirtiendo el paradigma de Sarmiento de la civilización contra la barbarie, Cabrera comienza narrando su versión de los hechos: “por encima de los montes, allá cerca del cielo, aparecieron –roncando— unos pájaros mecánicos,” una visión que “para los campesino era un ‘espectáculo inusitado’.” Ante el asombro, los campesinos ahora devenidos “nobles guajiros la Sierra Maestra” quienes “al no haber estado expuestos a los avances de la civilización” nunca habían visto un avión, escudriñaban el cielo azorados por el ruido de ese “pájaro mecánico.” Pero de los aviones se desprendió algo que “llegó a la tierra... explotó con un ruido infernal.. hombres, mujeres y niños corrieron despavoridos hacia sus bohíos en busca de protección... los hombres abrazaron a sus hijos como si quisieran protegerlos con su pecho de la metralla pero las bombas de Batista les alcanzaban también a ellos. ¡Y la sangre de los ancianos se confundió con la de los adolescentes, con la de las mujeres y los niños!”

El reportaje, con lenguaje inflamatorio y dramáticamente acentuando quién es el culpable (Batista), conmina al “cubano” a que conserve esta imagen como testamento de la brutal represión de un tirano y de la necesidad que teníamos de una revolución que pusiera fin a tales desmanes. “¡Cubano, mira bien esta foto! ¡Guárdala para que la vean tus hijos y los hijos de tus hijos! Les enseñaré a odiar a

las dictaduras; les enseñará que es preciso evitar que sobre nuestras tierras vuelvan a gobernar hombres como Fulgencio Batista, el déspota sanguinario que sembró la muerte en los campos y en las ciudades de Cuba, ordenando ametrallar a campesinos y ciudadanos indefensos.” Ésta es la maquinaria propagandística revolucionaria funcionando a todo vapor en el umbral del cambio en 1959 – conminando al lector de la revista a que conserve la terrible imagen como objeto de culto y recordatorio. Una máquina que responde, a través del intelectual en mutación o transición (deviniendo intelectual revolucionario, como diría Deleuze) a políticas de afectos que están marcando el territorio afectivo del cubano a través de rituales de violencia.

La muerte se contrapone entonces con la vida a través de la deuda que ahora adquieren los “guajiros de la sierra y de los llanos” para con la Revolución que recién comienza, la “vida nueva” que “se inicia para la patria que padeció tanta agonía; para que así, los hermanos de estas pobres criaturas masacradas por la dictadura, crezcan en una patria distinta y tengan ante sí un futuro mejor.” Patria pasa de nuevo por el ‘cuerpo’ de los inocentes cubanos violentados; el cuerpo de los niños, abiertos y destrozados, se convierte en un rizoma de la imagen corpórea de una patria también violentada. Cuerpo y patria se enlazan haciéndose términos discursivos conmutables. Como resultado de la violencia contra los guajiros, “se entronizó el luto, reinó el llanto, se hizo visita diaria la muerte” (Cabrera). Muerte diaria que veremos subrayada en los análisis de la novela *Bertillón 166* de Soler Puig, en el siguiente capítulo. El cuerpo, como subrayó Foucault en *Discipline and*

Punish, sigue siendo el ‘locus’ de la aplicación del poder, pero ahora será un poder (bajo el nuevo gobierno revolucionario) no que destruye sino que salva; no será tanto un poder sobre la vida sino un poder para crear vida. El entrenamiento correcto de los cuerpos requerirá desde 1959 que la disciplina ejercitada sobre la persona para producir cuerpos dóciles (enseñables), derivada del uso de micro-tecnologías que aúnen ejercicio del poder y la constitución del saber, permita la organización del espacio y del tiempo a lo largo de líneas que faciliten la constante vigilancia y la operación de la evolución y el juicio (la metáfora del ojo que todo lo ve: el panóptico).

CAPÍTULO 3

PROPAGANDA Y NOVELA DE LA INSURRECCIÓN

3.1. ASÍ ES LA FIESTA CON EL RON MATUSALEM

Generalmente en los estudios sobre la Revolución cubana o no se lee la publicidad en este momento liminal de las primeras semanas de enero de 1959 que he venido analizando a través de la revista *Bohemia*, o se hace referencia a ella como conjunto homogéneo de prácticas capitalistas que pronto serán erradicadas. No obstante, en este capítulo, quiero proponer una nueva lectura de la promoción o propaganda comercial en el sentido amplio (publicidad, divulgación; anuncio, aviso, aviso publicitario) y su relación con la educación afectiva y la fabricación de una cultura visual en el pueblo cubano que recién comenzaba a ser ‘alfabetizado’ en cuestiones de revolución. Recién alfabetizado porque cuando Fidel Castro finalmente entró en Santiago de Cuba el primero de Enero de 1959, el pueblo cubano sabía muy poco o nada de qué cosas era una revolución y cómo funcionaría en lo adelante.

Aunque hay muchas otras publicidades en la revista *Bohemia*, “Edición de la Libertad,” quiero enfocarme específicamente en el anuncio del ron *Matusalén*

(como se usa en el argot popular) porque me servirá como eje temporal lineal y como conector con las dos novelas que analizaré más adelante.³⁶ Gráficamente, *Matusalem* estaría por un lado en una suerte de ‘umbral’ o espacio liminal entre *El Sol a Plomo*, novela de Humberto Arenal escrita en 1958 y publicada por primera vez en 1959; y, por otro lado, *Bertillón166*, novela de Soler Puig, publicada en 1960 y premiada por Casa de las Américas ese mismo año.³⁷ Ambas novelas trabajan en el período 1957 a 1959 y son consideradas como parte de ‘la novela de la insurrección’ contra el gobierno de Batista.

La propaganda en cuestión apareció en la segunda parte de la *Edición de la Libertad*, en la página 45 (imagen siguiente):

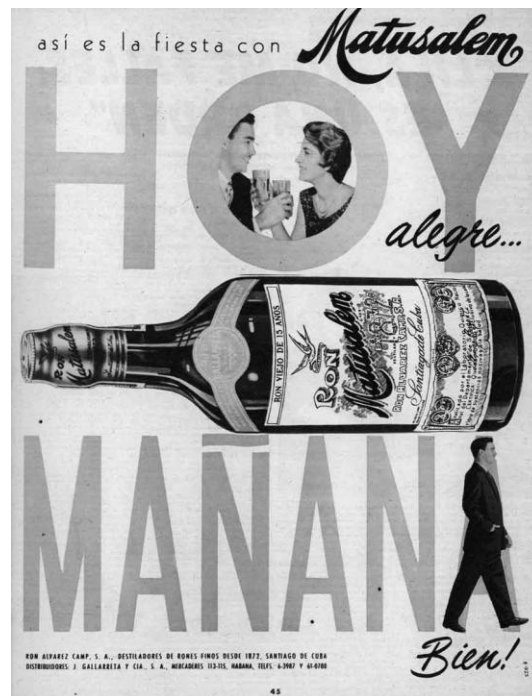


Figura 3.1 Ron *Matusalem*

La tipografía no sólo complementa la imagen del producto, el ron mismo, sino que se convierte en un elemento tridimensional que encapsula muy bien, quizás como ningún otro, las ‘estructuras de sentimientos’ y los procesos afectivos articulándose en Enero de 1959. Los promotores escogieron un ron añejo, extra viejo, de 15 años (el equivalente hoy a ‘Gran Reserva’) que ya se había hecho popular con la frase: “eres más viejo que Matusalén” (sic), indicando la vejez alegada del interpelado. Destilado en Santiago de Cuba (donde ocurren los hechos de *Bertillón 166*), la presencia del aviso publicitario sugiere que la revolución triunfante se ha destilado en Santiago, con las mejores mieles, y ahora, después de la entrada de los rebeldes en La Habana, se ha ido a ser consumida y disfrutada en la capital del país; o quizás no.

Veamos. *Bacardí* y *Matusalem* se disputaban el mercado del ron en Cuba antes de 1959, y según *Matusalem*, ellos tenían el 50% del mercado. Pero ante los nuevos eventos revolucionarios, la inseguridad del futuro de la economía privada se convertía en ansiedad, y las ‘identidades líquidas’ de los consumidores hacían girar la botella como el juego popular. Es como si hubiesen puesto a girar la botella y le tocase ahora hablar al pasado (la boca hacia el lado izquierdo, linealmente expuesto como ‘antes’); y el pasado a su vez se dirige a un futuro incierto que habrá que tomar con cautela. Aproximarse al futuro no quiere decir automáticamente ‘utopía,’ es más bien, ‘distopía’ líquida, inseguridad afectiva, esperanza pero con cautela; como nos advierten que “si maneja no tome y si toma no maneje.”

En la página opuesta, aparece una dramática foto que subraya la diferencia de clases y sobre todo, el efecto de la pobreza sobre el cuerpo de los niños.



Figura 3.2 La tragedia del campesino cubano.

Al pie de la foto se puede leer: “Nosotros hemos vivido bien de cerca la tragedia angustiosa del campesino cubano, sin tierra y parasitado, víctimas de explotadores de todos los tipos. Ya eso está tocando a su fin. El campesino siempre fue un gran aliado de la revolución cubana” (*Bohemia* 1959, segunda parte: 44).

Se podría hacer una lectura muy simplificada de la propaganda de *Matusalem* a partir de la contraposición que sugiere el diseño de la revista, utilizando un modelo proveniente de los trabajos de Stuart Hall que coloca ‘la sociedad civilizada’ al centro de un grupo de círculos concéntricos (Hall 1977; Hartley).

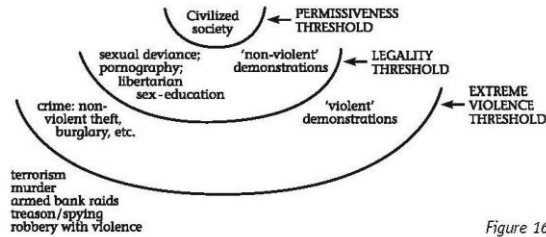


Figura 3.3 Matusalem y Stuart Hall.

Cada anillo por fuera del primer círculo, marca niveles incrementales de oposicionalidad; una vez que el elemento alcanza niveles de total negatividad, se coloca al lado de la oposición máxima entre un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ y tales elementos no se podrán recuperar como positivos pues la situación narrada a través de las convenciones visuales de la propaganda, se ha simplificado en dicotómicas fuerzas oposicionales; una estrategia que traduce problemas complejos en estructuras narrativas mucho más fáciles de entender y que resultan familiares y simplemente digeribles al lector/consumidor. Por supuesto, el proceso de identificación con ‘nosotros’ o ‘ellos’ depende también del diseño global de las páginas; por ejemplo, la foto de los niños campesinos pordioseros representa la máxima oposición al mundo circulado por la letra O de Hoy, (sobre)enfazando más que los consumidores actuales (o en proceso de actualización) pertenecen a

‘nosotros’ a los ricos y civilizados (con lo cual no quiero decir que yo me identifico con ellos; estoy asumiendo una tercera persona).

Desde el pasado inmediato, que es aún el presente para estos niños campesinos fotografiados en harapos, sin zapatos, “sucios y con parásitos”—como enfatiza el comentario al pie de foto—las niñas temerosas no cruzan el umbral del bohío. Una de ellas se muerde los dedos, mientras que la otra mira fijamente al hermano mayor como buscando una referencia afectiva, como en búsqueda de la protección, quizás, contra el lente invasivo de la cámara que los ha ‘capturado’ en un momento de sus vidas cotidianas. La cámara los ha tomado por sorpresa, y todos se ven indefensos. No hay adultos en la foto y es el hermano mayor el que parece posicionarse como escudo entre las indefensas hermanitas y el ojo del poder gráfico.



Figura 3.4. Niños campesinos y propaganda del ron Matusalem. Así quedan las páginas 44 y 45 en la revista.

Del otro lado, en la página continua y opuesta a los niños campesinos, una pareja de adultos, evidentemente de la clase media-adinerada, festejan con sus vasos altos de highball y con el ron añejo Matusalem. La pareja ‘aburguesada’ está dentro del círculo que forma la letra *O* en Hoy, y el círculo perfecto los aísla de la “realidad” que queda al otro lado de la propaganda, del otro lado de la página. Los ricos están en su propio mundo, inaccesibles a los parásitos de los harapientos niños campesinos; los dos adultos, aunque el dibujo sólo muestra una parte de los cuerpos, da suficiente información sobre sus vestuarios, y por ende, de su estatus como clase social: la mujer con collar de perlas, el hombre de cuello y corbata, con bigote a lo Valentino bien recortado, el pelo engrasado y peinado perfectamente (es la moda como *statement*). Debajo de la botella, el hombre con traje ha salido del encierro simbólico en la *O*; sale del círculo (quizás está saliendo del club privado virtual de sus vidas cotidianas ajenas a las miserias del mundo real exterior precisamente hacia la realidad). Con una mano en el bolsillo de su traje negro, el despreocupado sujeto masculino, blanco y heterosexual, camina en sentido contrario a la foto de los pordioseros, en sentido contrario a la boca de la botella; los niños no entran en su mundo sublime de la propaganda del ron. El traje le queda perfecto, como si quisiera subrayar que le pertenece una dignidad burguesa que se traduce en lo pulido de su vestuario en contraposición a lo ‘indigno’ del niño campesino que tiene la espaldita y el culito al aire.

Aunque no puedo decir que fue intencional, tampoco creo que a los editores de *Bohemia* se le pasaron inadvertidos estos detalles de conexión múltiples entre la

propaganda y la foto de la depauperación, del empobrecimiento. ¿Primera manifestación de la máquina editorial re-definiendo y fabricando la ‘nueva’ cultura visual que utiliza elementos de cultura residual y emergente asimilándose por una cultura dominante en ciernes? En Soler Puig veremos a los blancos, clase media y ricos que son los que toman ron exactamente en esos mismo vasos altos de highball, mientras el negro desde la calle, bajo el calor sofocante, piensa que sucedería se entra al club y pide un trago y, si además de desafiar la regla no escrita del racismo, declarara en alta voz que él es un comunista, de verdad.

La repetición tiene también un efecto notable en la percepción del consumidor de ambas, la revista y la propaganda: si se repiten los cuerpos desnudos y mutilados de los niños, contrapuestos a propagandas de licor representando adultos adinerados, por ejemplo, se intenta producir una reacción afectiva en el consumidor/lector de la revista que rechace los ‘vicios’ capitalistas (aunque estos paguen por la revista) y los considere genuinamente nocivos a la salud de esa generación ‘nueva’ que será la encargada de mover hacia delante el proyecto del ‘hombre nuevo’ –aunque ellos no serán considerados como tales. Es decir, la repetición de los contrastes entre el pasado reciente de pobreza y abuso en donde circulaba (como la *O*) un grupo limitado de ricos, va propagando la idea del rechazo por el consumo del producto (el ron, por ejemplo) pero sin dejar de subrayar que consumir/comprar la revista es un acto de contribución con la formación de la historia visual de la revolución. La revista es el portavoz de la calle, reflejo de la realidad, productora de la realidad misma.

Las imágenes son un medio de comunicación más poderoso que las palabras, “what visual images express can only be approximated by words, but never fully captured by them” (Barry 75). Esta línea de razonamiento se basa en la naturaleza y el poder de las imágenes, “the image is capable of reaching the emotions before it is cognitively understood” (Barry 78). “Created images,” continua Barry, “[tend to] amplify what is of significance to humans by pairing down superfluous detail and by focusing on what is meaningful in experience. readers of images in turn derive meaning by drawing on their own experience... this is why hungry people are prone to overestimate the size of a steak and victims of violent crimes may overestimate the size of their attackers” (79). Lo anterior puede ayudarnos cuando analizamos imágenes mediáticas que son creadas, o que nosotros mismos creamos para promover informaciones específicas o para exagerar intencionalmente el énfasis en algo. Esas imágenes y los mensajes mediáticos juegan un rol importante en nuestras ansiedades.

Cabe entonces cuestionarse si *Bohemia*, operando de manera similar a los anunciantes, no nos provee con explicaciones supra-simplificadas de complejas situaciones presentadas que tienen una simple solución (en blanco y negro, sin tonos de grises), para reducir en los lectores la ansiedad mientras mantiene al mismo lector/consumidor, como consumidores contentos y satisfechos. Los fotoreporteros buscan capturar un momento crítico “one that can act as the climax of a story or capture its essence in such a way that it becomes an objective correlative for a profoundly shared national emotion, a metaphor of social or

political significance, or a symbol summarizing some form of transcendent human struggle” (Barry 148). Un papel que se intensificó en enero de 1959 en las páginas de *Bohemia*: conmovedoras y poderosas imágenes de la destrucción, del horror, de la rabia y del heroísmo, convirtiéndose (a *Bohemia* y los fotoreportajes) en una parte poderosa e importante de la nación y de la memoria (colectiva e individual) sobre los eventos pre-59.

Pero los consumidores no se quedaron con la Revolución, sino que se marcharon detrás de su ron favorito *Matusalem*, según la campaña reciente después de la renuncia de Fidel Castro; los que disfrutaban antes de 1959 del ron producido en Cuba, se fueron nadando detrás de su marca favorita y se llevaron consigo toda una estructura de sentimientos, de valores y experiencias compartidas que rechazaron desde el principio la intervención del gobierno cubano y su rumbo comunista.

El aviso publicitario del ron *Matusalem* en la *Bohemia* de enero de 1959 parecía anticipar lo que sucedería unos meses después: el gobierno los expulsará al exilio; establecidos en los Estados Unidos, los familiares batallarían entre ellos por controlar la empresa; la producción será mínima; hasta el 2002 en que asentados en República Dominicana, lanzan la campaña “El espíritu de Cuba” para recobrar la imagen perdida en 1959. De hecho, *Matusalem* no pretendía conquistar a la clase trabajadora, ni convencer a los campesinos de la calidad de su producto; estaba dirigido, y aún lo está, a la clase rica: actualmente intentan rescatar un sistema de

valores que según ellos imperaba en Cuba antes de 1959, famosos de Hollywood, faranduleras, hombres de negocios o mujeres-objeto.

Con el retiro de Fidel Castro en el 2007, Matusalem lanzó una muy interesante campaña publicitaria en el 2008 para la T.V., internet (matusalem.com) y prensa que como mínimo vale la pena conocer.



Figura 3.5. Fidel Castro expulsando al ron *Matusalem*.

En la primera escena Fidel Castro, con una pata de palo al estilo de los piratas, conmina la botella de ron a que se marche de la isla, ‘su isla,’ en una balsa: “The Caribbean has never seen a pirate like Fidel. He stole an island and threw the treasure away.” En la escena siguiente, ante un pueblo aburrido y decepcionado, Fidel Castro explica por qué expulsó al mejor de los rones nacionales: “Fidel’s tradition of long speeches began in 59, when he had to explain to Cubans why he expelled their best rum.”

3.2. LA REVOLUCIÓN Y SUS PRIMERAS IMÁGENES NOVELADAS

3.2.1. En la boca de Matusalén: *El Sol A Plomo* de Humberto Arenal (1958-1959)

El sol a plomo ha sido considerada como *la primera novela de la Revolución cubana*, y se trata de una versión ficcionalizada del secuestro en 1958 en La Habana del entonces campeón mundial de Fórmula Uno, el argentino Juan Manuel Fangio, por una “célula” del “Movimiento 26 de Julio” en La Habana. Arenal concibe la novela mientras lee los cintillos de un periódico en inglés publicado en Nueva York el mismo día de la liberación de Fangio y es la valentía de los revolucionarios, lo que según el propio Arenal le lleva a escribir esta corta novela. Aunque no fue escrita en Cuba, y aunque Arenal tampoco vivía en la isla desde la década del cuarenta, en la contraportada a la segunda edición, Serie Comprensión de Cuba (por Ediciones Nuevo Mundo, México, 1959) se afirma que “en el caso de esta novela, no solamente se recoge una realidad, y se la denuncia, sino que se traza un camino, una vía de escape” y esa vía fue precisamente la revolución de 1959 que Arenal parece vaticinar.³⁸

La “realidad” recreada por Arenal son los estertores finales de una dictadura que pretendía ocultar a la opinión pública nacional e internacional la presencia de fuerzas insurgentes en el oriente, en La Sierra Maestra; presencia inconveniente, que querían enmascarar con una pelea de boxeo —entre Carlos Ayala o Kid México y el Guajiro Rodríguez-, y la inauguración de un estadio por el mismo General (Batista), presidente de La República.³⁹ La acción, que transcurre entre el lunes 10 y el domingo 16, culmina con el asesinato de todos los protagonistas a manos de

los esbirros, excepto Luis que escapa escondido en un camión lechero mientras el Sol ilumina la nueva mañana para Cuba.

Tres simbólicas campanadas de una iglesia, cerca del cementerio de Colón en La Habana, marcan el comienzo de la novela. Para evadir al cuerpo represivo de la dictadura, un grupo de conspiradores se reúne en el cementerio, en el único lugar donde no serán buscados. Luis y José discuten sobre “la anarquía” en el grupo urbano, “todo el mundo quiere hacer lo que quiere y no respetar a nadie” afirma molesto Luis (11), anarquía que amenaza el curso del secuestro. José le pide que tengan paciencia, que “esto no es un ejército [...] y aquí a nadie le gusta hacer las cosas con método” (11-2) –subrayando que, aunque dependen logísticamente de los rebeldes en La Sierra Maestra, la insurgencia urbana, específicamente en La Habana, estaba real y peligrosamente desorganizada.

Ya en las primeras páginas, la novela define su posicionamiento ideológico cuando Camilo, uno de los conspiradores, declara: “Aquí no estamos tan mal,” refiriéndose al estado general de las cosas en Cuba, “lo único que hay que acabar aquí es con el gobierno éste de asesinos” (13). A lo cual Luis, que comienza a despuntar como el líder, responde: “cuando la gente tiene que reunirse en un cementerio para hablar, hay algo que no anda bien en el país” (14). Es precisamente en el apartamento que comparte Luis, un estudiante de arquitectura antes de que el gobierno cerrara la universidad, con su novia Cuca, donde se ultiman los detalles de la próxima acción armada del grupo, boicotear la pelea de boxeo del sábado. Pero

había “que meterle miedo a la gente para que no vaya” (15) y para ello discuten una proclama intimidatoria que exhorta al pueblo cubano a sumarse al boicot:

Pueblo cubano, no asistas a las peleas de boxeo internacional que ha organizado la dictadura para el día 15 de enero. No asistas a ese espectáculo mal llamado deportivo, porque vas a poner en peligro tu vida y la de los tuyos. No contribuyas al éxito de la dictadura auspicando este acto. No asistas aunque el dictador te asegure que tu vida está protegida (16).

Aunque el lenguaje de la proclama advierte del peligro de la acción revolucionaria y la posible respuesta también violenta de la dictadura, lo importante, como aclara un personaje de la novela, es no repetir los crímenes del gobierno y, por tanto, petardos y molotov quedan excluidos. Escuchando, en la cocina, Engracia la criada negra, espera por el señorito Luis para “pedirle un favor,” su hijo Macario, que está sin trabajo, necesita dinero. Ambos se enteran, por casualidad, de los planes del secuestro, algo que costará las vidas de los conspiradores. Macario, después del secuestro y de la publicidad generada en torno al evento, recuerda esas conversaciones y decide delatar a los secuestradores pues alguien le había dicho que el gobierno pagaba bien a los delatores y él necesitaba el dinero para irse a los Estados Unidos.

Las diferencias de clases, demasiado evidentes en la novela, pasan por la raza y se subrayan a través del rol negativo asignado al negro que como delator, como chivato, es también pro-norteamericano, pues si se quiere ir de Cuba para los Estados Unidos no sólo está pensando en traicionar a los ‘revolucionarios,’ sino también a “la patria de José Martí,” como insiste Luis en la novela.

Ignorando que los han escuchado, los jóvenes, todos blancos —de nuevo, para hacer una severa distinción racial—continúan con sus planes. Cuando Kid México llega al aeropuerto José Martí y “un hombre vestido de blanco” vocero presidencial se apresura a darle la bienvenida al gran atleta de la hermana República de México: “a nombre del pueblo cubano” y “le saluda oficialmente el señor Presidente de la República, quien de esta manera quiere estrechar los tradicionales lazos de amistad que ya existen entre la patria de Benito Juárez y la patria de José Martí” (28).

El espectáculo farandulero con orlas de oficialismo será filmado para el noticiero de televisión y las fotografías distribuidas a todas las agencias de prensa tanto nacionales como internacionales. El gobierno de Batista necesitaba de un pueblo cubano sonriente y animado que recibiera al personaje emblemático. Para lograrlo, el gobierno llena una guagua con empleados públicos, los cuales “venían a esto por hacer número, porque si no me deja cesante el mes que viene, si no ni me movía de casa,” afirma uno de ellos (29). Ante el recibimiento, Kid México contrae el cuello y echa los hombros hacia adelante: “Pos gracias, señor, muchas gracias. Yo estoy requete-encantado de estar en esta tierra linda, de la que tanto he oído” (sic 34). Paralelamente, los revolucionarios hastiados ven las noticias en la televisión y cierran su plan: secuestrar al boxeador mexicano. La sustitución de Fangio por el Kid México nos sugiere un intento de reapropiación (simbólica) no sólo de la figura mancillada del héroe nacional José Martí —el cual aparece como conector histórico “oficial” entre *otra* revolución, en este caso la mexicana, y una

dictadura castrista como la de Batista-, sino también del rol de México en el proceso revolucionario cubano mismo si tenemos en cuenta que la Revolución encabezada por Fidel Castro salió precisamente de las costas mexicanas a bordo del yate “Granma” (de ahí el nombre del periódico oficial del Partido Comunista de Cuba).

El tratamiento de ‘circo romano’ en la sociedad espectacularizada de Debord, que señalé antes en los análisis precisamente de la primera parte de *Bohemia*, se subraya en el siguiente pasaje en el cual la prensa, enterada de la posibilidad de un boicot revolucionario, interroga al “hombre vestido de blanco” mientras le tomaban fotos a los boxeadores. El funcionario, llamado Gonzalo, haciendo gala de su improvisación, pide a los medios de comunicación que “no crean esas cosas muchachos” (50). Pues, según Gonzalo, los rumores de una acción violenta “los han echado a rodar esos revolucionarios para echar a perder esta pelea, pero ustedes saben que el pueblo quiere ver ‘espectáculos’ de calidad” (51). En una sociedad espectacularizada como la propuesta por Debord, los espectáculos deportivos que promueve el gobierno de Batista tienen la función de desviar la atención pública de la realidad bélica en la isla.

Simultáneamente, los conspiradores ya cruzaban por las calles de La Habana decididos a secuestrar a Kid México en su hotel. En una escena signada por la reflexión sobre la sociedad cubana, sutilmente Arenal enfatiza la imagen del héroe viril, masculino y de su contraparte femenina (ambos como modelos del héroe revolucionario conscientes de la realidad social empobrecida en la que

Batista ha sumido a Cuba) están dispuestos, a toda costa, a intervenir en ella. En el auto que los lleva al hotel del boxeador-espectáculo, objetivo de la acción revolucionaria, Luis va pensando románticamente en el mar que quizás estuviera viendo ahora por última vez a la orilla del Malecón. Luis sueña con un gobierno “honrado y bien intencionado” que creará una marina mercante y pondrá la isla de nuevo frente al mar en lugar de malgastar el dinero en el extranjero (56). Cuca, su novia, pasa el brazo por encima “de los anchos hombros de Luis” (56), mientras recorren El Paseo del Prado. Cuca nota los árboles secos y recuerda a su vez los días en que recogió tabaco en Pinar del Río: “alguna vez los cubanos nos daremos cuenta de cuanta tierra buena tenemos” (57). Ella, Cuca, la tierra tabacalera; él, Luis, el mar inmenso. La escena resulta, como mínimo, un auto de fe en el cual Arenal, escribiendo en 1958, poetiza su propia dificultad de reconciliar su exilio voluntario con los nuevos acontecimientos que sacuden la isla.

Después de las ensoñaciones, los jóvenes del auto interceptan a Kid México camino al hotel, “está usted secuestrado” le dice Paco otro de los jóvenes. “Ah, pues que cubanos tan vacilones éstos” –dice el mexicano entre confundido y divertido. Pero Paco presiona el revólver en un costado del boxeador para convencerlo de lo serio del asunto y de la dimensión poco jocosa del evento. Ante la nueva sorpresa el boxeador le pregunta a Luis: “¿Usted no me va a matar verdad?” (60), a lo cual Luis responde enfáticamente: “No señor, no lo vamos a matar. Usted está secuestrado por razones políticas” (61).

Ante la noticia del secuestro, el gobierno de Batista envía de nuevo al hombre ‘vestido de blanco’ para controlar el daño que la imagen del gobierno hubiera podido sufrir.⁴⁰ “El gobierno capturará muy pronto a estos *malos cubanos* que quieren manchar el nombre de nuestro gobierno... son gente envidiosa que quieren estar en el gobierno,” declara Gonzalo (63-4, itálicas mías). Como vimos en la edición de *Bohemia*, de nuevo los malos cubanos y los buenos cubanos aparecen como categorías de pertenencia a la nación, pero en este caso son invertido sus roles. Feijoo en su foto-reportaje catalogaba a los esbirros de la tiranía Batistiana como ‘malos cubanos;’ pero en la novela *El sol a plomo* de Arenal, es a los revolucionarios a quienes el gobierno considera como los malos cubanos, brutales asesinos de inocentes.

Muy cerca de Gonzalo está el Capitán Fortuna, el peor de los sicarios Batistianos en la novela, quien siempre aparece acompañado por dos jóvenes “que movían muchos sus caderas,” le gritaba a los policías: “Si no son comunistas están dirigidos por los comunistas, que a propósito no son cubanos sino rusos” (64). Y continuó con los insultos a sus propios secuaces, llamándolos ahora “cabrones miedosos” porque “no pudieron coger a esos culos apestosos” (66). Pero “ya verán esos revolucionarios,” dice marchándose escoltado por los dos jóvenes “que movían muchos las caderas” (67). Dentro de este marco de terror oficializado bajo el gobierno de Batista, ayudar a los revolucionarios se constituía en “delito” contra el gobierno y, por ende, contra la patria; y como ya vimos también en la *Bohemia*, podías terminar como uno de los cadáveres en las fotografías.

Sin embargo, a partir de esta escena en *El sol a plomo*, se adiciona una nueva capa a las diferencias de clase y raza, aparecen los hombres-africanizados “que mueven las caderas” representados como esbirros de la tiranía. No sólo se desvían éstos de la norma heterosexual, que se reforzó antes en la melodramática escena de Cuca y Luis, sino que quedan, como el negro-chivato, “fuera” de la Revolución a priori, de antemano. La figura del héroe corporeizado por Luis es contrapuesta en esta escena a los esbirros del gobierno, representados por un capitán que coquetea con la homosexualidad, una conducta que la revolución considerará contraria a su moral y sus valores, y que tendrá que ser eliminada por ser una “visible” herencia capitalista afectando la salud sexual del ‘hombre nuevo.’ Hacia el final de la novela, Arenal desarrollará los personajes de los jóvenes “que movían mucho las caderas,” como los “amanerados,” presentándolos además como sádicos que disfrutaban el torturar a los revolucionarios, sobre todo a las mujeres. Estas últimas aguantarán “como hombres” las más crueles salvajadas que se puedan infligir sobre sus cuerpos; no delatarán a sus compañeros y morirán, precisamente como los presentó también la revista *Bohemia* que analicé anteriormente, como los mártires de la revolución. Martirio que se contrapone en *El Sol a Plomo* a la debilidad de carácter del personaje negro chivato.

Si bien a estas alturas de la novela el lector ya debe haber tomado partido en la trama, Arenal vuelve a colocar al héroe revolucionario (Luis) al centro del discurso, para contrarrestar la facilidad de articulación narrativa del “hombre vestido de blanco,” del vocero y cirujano de la imagen pública de la dictadura.

Luis nos dará las razones no sólo del secuestro, sino de toda la lucha insurreccional en las ciudades cubanas. La ‘verdad’ y el derecho a definirla no la tienen entonces los medios oficiales de Batista sino Luis, el revolucionario, que explica al asustado mexicano que “en más de cincuenta años de república no hemos hecho más que criar cuervos. Esta ha sido una república de incapacitados y ladrones, salvo unas pocas excepciones. Desde Estrada Palma hasta el último todos han sido iguales” (69). Camilo interviene “la cosa no ha sido tan negra, Luis.” “¿Qué no ha sido tan negra?” continua Luis indignado, “Dime una cosa: ¿tú has visto otro lugar en el mundo en que un ministro se robe setenta millones de pesos y no vaya a parar a la cárcel, sino que se vaya a la Florida a construir un estadio y comprar hoteles?” (70). Dentro un ‘ennegrecido’ panorama social, la corrupción gubernamental y el robo al erario público campeaban por sus respetos, catalizan en Luis el deseo de desear una revolución.

Pero a la violencia de los secuestradores revolucionarios se opone inmediatamente la represión del régimen. Los cuerpos violentados serán los de dos mujeres inocentes, clasificados como subrayó *Bohemia*, como civiles que nada tenían que ver con la revolución. Violencia que la dictadura asume como la necesaria respuesta a los ataques de saboteadores y alborotadores del orden público. Arenal construye una secuencia que narra a dos mujeres que serán víctimas inocentes de la redada policial en busca del mexicano y sus secuestradores: “El viejo que barría la acera levantó la cabeza cuando el auto de la policía se detuvo silenciosamente. Lo miró y siguió barriendo. Entonces salieron los cuatro policías,

cada uno con una ametralladora en la mano. El viejo sintió un escalofrío y las piernas le temblaron. Le recordaban la Guardia Civil española” (72). Los policías se metieron en un edificio; escucharon sonidos que venían de un cuarto y descargaron sus ametralladoras. Al entrar, encontraron a dos mujeres abrazadas y los vestidos blancos manchados de sangre, “mujeres cabronas” dijo uno de los policías. “Por qué tuvieron que hacer eso, si eran dos buenas muchachas?” les dijo el barrendero español; “cállese, viejo, si sabe lo que le conviene” dice uno de los policías. El otro policía delante de los cadáveres de las muchachas, pregunta al jefe que es lo que iban a hacer con ellas. Respuesta: “Nada, las sacamos de aquí y les ponemos unas bombas en las manos, las fotografiamos y decimos que las cogimos cuando las iban a poner. Y ya está” (75).

De nuevo la validez de las acciones revolucionarias es ‘cuestionada’ en los efectos colaterales, pero es más bien una estrategia retórica, un recurso que va quedando claro a lo largo de la novela.⁴¹ La escena reproduce lo que vimos antes en la revista *Bohemia*, la falsificación de la ‘verdad,’ la construcción de enemigos ficticios o, en otras palabras, la espectacularización de la justicia oficial a través de la violencia corporal que no hace distinción de género. Detalle muy interesante si comparamos la escena de la novela de Arenal con las “Ediciones de la Libertad” de *Bohemia* en cuyas fotos aparecen solamente los cuerpos masculinos mutilados, violentamente torturados y luego ensamblados para las fotografías.

Del asesinato y el montaje de culpabilidad, la novela salta a justificar, a explicar si se quiere, las razones que llevan al secuestro y que a la vez conducen a

la violencia oficial. “Pero dígame joven, ¿por qué a mí?” pregunta el Kid (77). A lo que Luis responde explicándole: “A usted lo trajeron porque es el campeón del mundo, para montar un teatro” y continua, “ellos quieren dar la impresión de aquí todo está muy normal. Si hay algo que esta dictadura comprende es el valor de la propaganda; nosotros no queremos hacerle daño a usted sino al gobierno. ¿Comprende?” (77). El mexicano reconoce la sinceridad de sus secuestradores y alaba la valentía con que defienden su causa haciendo entonces una conexión afectiva que le recuerda los tiempos de la revolución en México, “¿Pero por qué, mano? (Kid, 77),” le pregunta a Luis. “Primero, porque éste es un gobierno impuesto por la fuerza. ¿No sabía usted que esta gente se apoderó del gobierno tres meses antes de que se celebraran elecciones? Si ellos querían salvar al país como dicen, no tenían más que haber esperado y se hubieran presentado a las elecciones,” afirma Luis (78). Paco interviene y se reconectan la escena del diálogo con la fabricación visual de la verdad oficial después del asesinato de las dos mujeres: “Además –dijo Paco- porque todos los días matan a dos tres infelices... No importa que sea culpable o no” (78). “Créanme que lo siento, manitos, yo no sabía nada, si lo sé no vengo. Ojalá que esto se acabe y todo el mundo sea muy feliz. Y esto prospere mucho como mi México,” concluye el Kid (78).

El pasaje, funciona también a la inversa. Reconocer y denunciar la manipulación que la dictadura hace de los medios de comunicación, implica que el grupo revolucionario está consciente de la necesidad de “intervenir” en la esfera social a través de esos mismos medios de comunicación masiva como vía de

hacerse presentes en la vida cotidiana de los cubanos. Precisamente, la decisión de secuestrar al Kid y boicotear el evento público responde a una estrategia muy bien pensada: usar los recursos del gobierno en contra del gobierno mismo.⁴²

La idílica situación en que el secuestrado simpatiza con los secuestradores se verá interrumpida por la delación de Macario, que se nos presenta ahora como un alcoholizado proxeneta (además de chivato). Éste, además, vende los servicios de Margot a los soldados y turistas americanos. Resulta interesante este giro de Arenal que transforma a Macario, al hijo sin empleo de la criada negra, en el portador de todo un juego de vicios punitivos.⁴³ La toma forzada de conciencia en Macario, su condición de subordinado y sujeto marginal, se intensifica con la escena en que éste persigue a los americanos y uno le grita en inglés: “Oh, leave us alone. Get out of here, negro” (91). “Negro,” Macario si entiende eso, “los insultos siempre se le quedaban en la memoria;” pero reprime las ganas de llorar y gritarles “hijos de puta,” pues esos mismos ‘hijos de puta’ eran la única fuente de sus ingresos. Unas escenas más adelante, Macario estará reconociendo a Cuca en la estación de policía (114). Gracias a su delación, la policía localizará el apartamento de Luis pero ya habían sacado de allí al boxeador. Cuca queda sola porque Luis no quiso involucrarla más de lo que estaba y temiendo por su vida, la fuerza a quedarse. Luis se arrepentirá, de nuevo, de su decisión; y son realmente los repetidos errores de Luis lo que a la postre terminaran en el asesinato de todos sus compañeros: desde conversar delante Macario y su madre, pasando por llevar al mexicano secuestrado y buscado por la policía al apartamento que comparte con

Cuba, convencerla luego de que se quede sola, hasta la muerte de Paco, quien se inmola para retardar la captura de Luis. Luis el revolucionario como modelo maleable no es el producto terminado y perfecto sino el ser humano que comete errores crasos; no es infalible sino a un modelo de arcilla auto-deformable y, por tanto, altamente concientizable. Errar y arrepentirse se presentan como acción-reacción bajo la 'lógica' o sentido común dentro de los eventos narrados en la novela.

Durante su delación, el capitán Fortuna pellizca la mejilla de Macario y le dice a los "jóvenes que movían mucho las caderas," frase que se repite todo el tiempo, que le dieran doscientos pesos. Cuca yace inconsciente y cubierta de sangre después de haber sido salvajemente torturada por los amanerados sádicos. Macario coge el dinero después de convencerse de "que siempre habría alguien que delatar" y ya no tendría que trabajar, de ahora en adelante empezaría a vivir la vida, y se va a casa de Margot a celebrar (118).

El boxeador es entregado al embajador de México, y se comunica la noticia al gobierno. En tanto, la juerga del delator Macario se contrasta con el drama de la muerte de Paco, que herido convence a Luis de huir, que se salve, que él detendrá un poco a los guardias. "Contra su voluntad," Luis se escapa e intenta meterse en las casas vecinas. Nadie lo deja refugiarse, las consecuencias son sabidas; y Luis termina donde comenzó la novela, en el cementerio Colón, de noche; hasta que un repartidor de leche le permite montarse en el camión, y ambos se marchan rumbo al Sol.

La novela de Arenal, aunque no se escribió “dentro” de la Revolución, sirvió para colocar la primera piedra (narrativa) en la estructura “pedagógica” del estado-ético por venir o en ciernes. Cuando Arenal entregó a Fidel Castro una copia autografiada de la novela en Nueva York, lejos estaba de pensar que aquella, su primera obra de “ficción,” resultaría unos años más tarde en el modelo, la metodología que “sugeriría” el estado-revolucionario cubano a los intelectuales (escritores, artistas) como Arenal mismo. La consolidación del poder político y el control de la sociedad (civil), requería incuestionablemente la intervención del estado como educador en la esfera de la cultura como afirmaba Gramsci. Y ésta novela, independientemente de la validación que hace de las luchas armadas urbanas contra Batista, utiliza un lenguaje y un juego de imágenes fácilmente reconocibles desde cualquier estrato social o cultural, por cualquier persona aún ligeramente familiarizada con los eventos del pasado inmediato, exactamente como hizo *Bohemia*.

La novela de Arenal subraya, singulariza al grupo revolucionario como los únicos ‘conscientes de los males sociales,’ pero también como los únicos con suficiente entereza moral y patriotismo desinteresado cómo para conducir al pueblo hacía el futuro luminoso. Precisamente es esa falta de conciencia de clase en la masa lo que valida a la nueva cúpula revolucionaria en el poder a partir de 1959, a través como vimos de un lenguaje popular afectivo; y les concede, indiscutible e irrevocablemente, a los hombres de gobierno a los que se refirió Fidel Castro en las *Palabras a los intelectuales* en 1961, el derecho a ser el grupo dominante.

Pero la novela va más allá o permite a la Revolución y su aparato ético-cultural ir más allá, pues en ella aparecen implicados dramáticos eventos históricos que sirvieron de base a la fabricación de la revolución deseada. Además del deterioro económico y educacional, manifiesto en las universidades cerradas por ser ‘peligrosos focos revolucionarios’ como los identificó el gobierno de Batista en la novela a través de los personajes de Cuca y Luis, se señala también la suspensión de la estructura jurídico/legal como resultado casi siete años de dictadura militar, que comenzó con el golpe de estado de Batista en 1952.⁴⁴ Pero además, en un país en medio de una guerra civil, donde las instituciones asociadas a esa estructura en la sociedad habían sido violentamente suplantadas por el control absoluto del gobierno castrista durante lo que se llamó ‘el cuartelazo,’ las amenazas de los rebeldes y la represión generaron un estado de terror casi absoluto en la población ‘inocente.’ Las Leyes eran el resultado más de las acciones individuales de un régimen del terror que de una máquina cívico/legal. En la novela de Arenal se representa esta situación como la administración de la vida y la muerte con un carácter “sádico” y arbitrario marcado por la visible ‘afeminación’ de los sicarios del régimen de Batista. En 1959, la ficción de la Revolución cubana como deseada, tenía que eliminar toda esta caótica situación interna, pero hacerlo también mediante el uso “justificado de la fuerza” como expusieron las revistas *Bohemia* y *Times*. El poder del estado, como afirmó Deleuze, “as the postulate of legality... would express itself in law, where the later is conceived either as a state of peace imposed on brute force or as the result of a war or struggle won by the stronger

party,” y la “ley” se contrasta entonces con “ilegalidad” (*Foucault*, 29), la cual se define vía exclusión. Por tanto, siguiendo con las consideraciones de Deleuze, los revolucionarios cubanos sólo pueden demandar una legalidad diferente que viene de ganar el poder y la instalación de una *nueva maquinaria estatal*. Es decir, la novela de Arenal dejó espacio al proyecto y proceso revolucionario, y reafirmó desde el pasado/presente la necesidad (anticipatoria si se quiere) de la revolución. Será precisamente en este espacio intersticial dejado por Arenal que se estructura un año más tarde la novela *Bertillón 166* de José Soler Puig, premiada por Casa de Las Américas en 1960.

3.2.2. En el fondo de Matusalén: *Bertillón 166*, de José Soler Puig

Bertillón 166 formó parte del currículo educacional pre-universitario cubano desde los 80. La novela causó (‘una pequeña’) conmoción cuando su autor José Soler Puig obtuvo el recién estrenado Premio Casa de las Américas en 1960. “Se trataba,” según Imeldo Álvarez en el prólogo a la novela, “de una justa literaria llena de incidentes activaciones” (2). Es decir, por un lado, “la autoridad moral y política que el concurso entrañaba en medio de un Continente que empezaba a beber con avidez el agua pura de la Revolución Cubana” (2). La literatura revolucionaria cubana, afirmó Fernández Retamar, “se hizo cargo de un desafío: expresar las esperanzas y problemas del mundo que hemos empezado a construir en Cuba, en el fuego de la primera revolución socialista de América” (citado en Álvarez 60). Por otro lado, el hecho de que “más de veinte novelistas latinoamericanos habían enviado libros” a concursar y que el jurado estuviera

formado por “cinco notables escritores, entre ellos Alejo Carpentier” deban un estatus de escritor ‘maduro’ a Soler Puig, innecesario para algunos y cuestionable para otros (Álvarez 60).

Lo relevante para mi disertación, en el análisis de las estructuras afectivas del período en cuestión, está precisamente en la recepción afectiva que tuvo la premiación de la novela escrita por “un provinciano” (como lo llamó Mario Benedetti Benedetti precisamente en “La hazaña de un provinciano”) pues, como alega Imeldo Álvarez, “no poco alegres compadres de la urbe capitalina arquearon las cejas, dándole a la ironía o al resentimiento,” y “ahí mismo nació la actitud arrogante que posteriormente trataría de herir al nuevo narrador aparecido” (62). Una estrategia afectiva, o de posicionamiento intelectual dentro o en las periferias del espacio editorial, matizada por las intrigas y los resentimientos que afectará, “con tonos diversos y en variados planos” a otras premiaciones en el concurso *Casa de las Américas* e incluso la publicación de determinados libros.

Para Armando Hart Dávalos, entonces Ministro de Educación y casado con Haydée Santamaría, presidenta de Casa, el valor de Soler Puig estaba en haber comprendido la hondura o profundidad de la Revolución, pues el escritor que ‘no lo comprenda’ estaba haciendo “una labor diversionista” (Álvarez, 62). De esto último, de diversionista/contra-revolucionario será acusado más de un escritor ‘afectado’ por éstas políticas afectivas que no escondían, como reconoció Hart, que a la Revolución se podía llegar por vías intelectuales y a través de “su sensibilidad humana y por razones de clases,” porque “para ser revolucionario hace falta tener

sensibilidad humana [y] quienes no comprendan la Revolución en toda su magnitud y profundidad muestran una evidente insuficiencia de carácter intelectual” (Álvarez, 60). Consecuentemente con los criterios de Hart como ‘hombre de gobierno,’ Alejo Carpentier argumentó que había dado su voto a la novela de Soler Puig porque “en ese libro, se revela un auténtico temperamento de novelista,” pues “desde las primeras líneas del relato, el autor nos arroja, sin preámbulos ni disquisiciones, en pleno drama: drama que es el de la resistencia, de la lucha contra la tiranía, en Santiago de Cuba. La acción se traba rápidamente, mediante un montaje casi cinematográfico de escenas cortas, de peripecias dotadas de una dinámica propia, que expresan lo esencial de un acontecimiento colectivo, con la mayor economía de medios” (Prólogo 4). La novela de Soler Puig se inserta entonces en el campo denominado “novelas de la insurrección,” que comenzó con *El Sol a Plomo* de Humberto Arenal en 1959. Sin embargo, la novela de Arenal no formó nunca parte del currículo educacional cubano y si la de Soler Puig.⁴⁵

Como en la novela de Humberto Arenal, *Bertillón 166* comienza también con las simbólicas campanadas del reloj que resonaron entre los muros de la centenaria ciudad, rebotaron cruzando los parques y se esparcieron sobre el amanecer de Santiago de Cuba que parecía un cementerio después de tantos años de violencia y terror en sus calles. Soler Puig inserta la trama de *Bertillón 166* en las redes complejas de las estructuras de sentimientos que estaban operando en los límites umbrales de la revolución (entre 1957 y 1959), en el mismo ‘territorio afectivo’ que no sólo (re)narró la novela *El sol a plomo* de Arenal sino también

como lo hizo la revista *Bohemia* en su llamada ‘Edición de la Libertad’ de Enero de 1959.

La novela apropia un mundo afectivo a su vez afectado por los eventos cotidianos o la violencia como experiencia de la vida diaria de los santiagueros. En la Sierra Maestra, los rebeldes encabezados por Fidel Castro se enfrentaban a los soldados de Batista; mientras que en las calles de la ciudad, los miembros del Movimiento 26 de Julio (M-26-7) y sus colaboradores violentaban las estructuras de la vida diaria mediante sabotajes tanto a los espacios militares y gubernamentales como a los negocios privados asociados con el gobierno, todo ello con los consecuentes efectos colaterales que describió *The New York Times*. Por otro lado, la respuesta también violenta, e incluso, como señaló también la novela de Arenal pero en La Habana, mucho más violenta de la dictadura y la represión de los ‘inocentes’ cubanos y cubanas. En *Bertillón 166* todos los santiagueros pueden ser o tienen la capacidad potencial de convertirse en agentes del cambio revolucionario, y por tanto, son tratados como cómplices o conspiradores, secuaces, o simplemente simpatizantes con la revolución por los policías y el ejército de Batista.

El rol del chivato, que bosquejó Arenal en *El sol a plomo*, se complementa en *Bertillón 166* con el del espía que se infiltra entre los revolucionarios, o entre los familiares de estos, para sacar información y señalar a las autoridades castristas quienes eran los posibles enemigos urbanos. El chivato se convierte en una fantasmagórica realidad vivencial mediante la cual el terror imperante en Santiago

de Cuba, invade el espacio privado, violentándolo y dejándolo marcado con las huellas de torturados, víctimas y victimarios por igual sujetos de la delación. La paranoia, justificada si se quiere, se convierte en mecanismo de supervivencia; en cada esquina, detrás de cada fachada, puede esconderse el chivato y con él, la tortura, la muerte.

Al comienzo de la novela, el pordiosero Nemesio, descrito por Soler Puig con sumo cuidado, recoge limosnas en la escalinata de la catedral: “serio y callado, extendió la diestra y, con la mano izquierda, levantó unas pulgadas sobre sus canas el sucio sombrero de paño” (8). Las mujeres que pasaron por su lado decidieron ignorarlo y Nemesio “se encogió de hombros y, con reumático andar, comenzó a bajar lentamente los escalones de cemento” (8). Soler Puig describe a Nemesio como la humana excreción de una sociedad marcada por la depauperación y el desamparo. La angustia del personaje se mezcla con su repugnante apariencia:

El hombre cubría la ruina de su cuerpo con un desteñido saco gris, una camisa verde, rota y sin botones, y pantalones carmelitas y diez colores más en los remiendos. Su rostro macilento y flácido, estaba ensombrecido por una barba lechosa de semanas, y sus ojos, pardos y sin brillo, aunque llenos de curiosidad, lucían pesados, como si les costara trabajo mirar. Su boca tenía un rictus amargo, duro, a la vez que angustiado. Metía los pies en unos zapatos de dos tonos, buenos todavía, aunque era fácil notar que le quedaban grandes. Su cuerpo, de la cintura para arriba, se inclinaba hacia un lado, el izquierdo, por una desviación senil de las vértebras, y el pordiosero mantenía el equilibrio apoyando la mano en la pierna al bajar cada escalón. Sólo le quedaba un diente, amarillo y largo, en la boca pasa” (8).

Alrededor de Nemesio se mueven casi por inercia los cuerpos ensombrecidos de los tensos y angustiados santiagueros, que parecían estar siempre en fuga de sus

propias voluntades. En la tienda del Gordo Manuel, Nemesio despliega el periódico por la tercera página, en las defunciones, y sólo entonces se puso a leer:

Ángela Piedra Rico, de 25 años, de cáncer del pulmón. Ricardo Pérez, de 18 años, Veguita de Galo, Bertillón 166. Joaquín Palacios Díaz, de 24 años, Santa Úrsula, Bertillón 166. Juan Ramírez Peláez, de 15 años, Bertillón 166. Alfredo Aparicio, de 81 años, tuberculosis intestinal. Juan Queralta Nacer, de 59 años, de neoplasma del colon. Pedro Díaz, de 12 años de caquexia y leucemia (9).

Nemesio se aleja del papel e inicia su regreso cansadamente hacia su puesto diario en las escaleras de la catedral. En el trayecto, “un moreno trajeado de azul oscuro,” con rostro serio y casi hosco, tropezó con el pordiosero, pero a diferencia de los demás, “el negro parecía saber exactamente adónde iba,” y el tiempo que le tomaría llegar. El sordo Nemesio entra en la catedral, se hinca de rodillas y murmura: “Señor, ¿hasta cuándo! [...] Nunca creyó en nada, pero en aquel momento estaba dispuesto a creer en todo, en cualquier cosa. Algo en su interior se estaba desmoronando, algo que él sabía muy bien lo que era, algo que lo había sostenido en su miseria y desamparo: el orgullo de saberse hombre” (11). “Saberse hombre” aparece como la única condición de orgullo del pordiosero, y se nos presenta como un doble cuestionamiento: ¿a qué se refiere el término hombre en esta afirmación? Por un lado, una lectura directa indicaría la marcada masculinidad del proyecto revolucionario, que subraya la novela, y se puede reconectar con el “testimonio afectivo” de mi abuelo que necesitó subrayar constantemente su masculinidad erosionada por el terror re-narrado y su énfasis en que yo viera que esos, en las fotos, “son hombres.” Nemesio *es un hombre* (lo cual implica que no es un sujeto

femenino, sinónimo de débil en una cultura masculinizada). Por otro lado, se podría leer, en el contexto de la novela, como la diferenciación que también hizo *Bohemia* entre los esbirros de la tiranía que apenas podían ser considerados ‘hombres,’ como seres humanos y los revolucionarios víctimas de la violencia desmedida de sus coterráneos.

Ahora que se ha hecho la “necesaria” diferenciación entre “esbirros” que “no son hombres” sino bestias y los revolucionarios, la novela *Bertillón 166* presenta a cuatro hombres uniformados, llevando en sus manos “como insignias de la muerte... la amenaza de las armas largas,” que irrumpen en el callado recinto de la iglesia en busca de unos fugitivos conspiradores revolucionarios. El Curita, el padre González, al verlos “se dijo que así debían ser las velas del infierno, negras... feas, si es que había velas en el infierno. Y esas velas infernales estaban allí, en el patio de la catedral, entre los muros de la casa de Dios” (13). No encontraron a nadie. Era precisamente el padre González quien organizaba los viajes de los revolucionarios “quemados” hacia la Sierra Maestra antes que fueran delatados o asesinados por los soldados de Batista. Esta imagen del cura contrasta con la descrita en la revista norteamericana *Time* en 1959 y con las afirmaciones de Raúl Castro que vimos en el primer capítulo.

Entre los nuevos candidatos a “subir” a la Sierra, está “el negro” con quien se tropieza Nemesio, que es el único de los personajes en la novela que se autodefine como “comunista.” En una conversación con Rolando Cintra, líder de un

grupo revolucionario en la ciudad, es también el negro quien primero les cuestiona los métodos que estaban utilizando:

— Tú consideras locura luchar contra Batista — comenzó Rolando Cintra. El negro sacudió una mano. — No — dijo —. Luchar contra Batista no es locura; es todo lo contrario... Ustedes me parecen locos por los métodos que emplean.
— La Sierra, por ejemplo... — No. La Sierra está muy bien. Eso no. Es la falta de organización, las bombas, los atentados indiscriminados... (18).

El negro se opone frontalmente al desorden y la violencia indiscriminada con la que actúan los compañeros de Cintra, todos blancos, de clase media alta, universitarios, exactamente como los describió también Arenal en *El sol a plomo*. La diferencia entre las novelas de Arenal y Soler Puig, en cuanto a la representación de los conflictos raciales, estriba en que el primero presenta al negro como el chivato, borracho y proxeneta que se quiere marchar a los Estados Unidos. Mientras que Soler Puig nos presenta al negro como el único comunista de convicción que se opone a toda la maquinaria violenta de guerra urbana que simbolizan Rolando Cintras y el resto de los blancos que lo acompañan.

La respuesta de Cintras esboza no sólo el martirio que enfatizó *Bohemia* sino que introduce el apostolado revolucionario: “Claro que no podemos tener organización de masas. Nuestro único acto de masas fue un entierro; la tribuna la levantamos sobre el cadáver de un compañero asesinado, un gran organizador también y un gran combatiente y un gran cubano. Algún día se verá que era un apóstol... Si pretendiéramos hacer organización de masas, acabaríamos por organizar sólo cadáveres...” (19). Sin embargo, replica “el moreno,” a los

trabajadores les repugnan las bombas. Pero Cintras interrumpe afirmando que: “nuestras bombas nunca han matado a nadie. Las ponemos para revolucionar el ambiente y para que se suelte el terror de las bestias de Batista, contra nosotros, naturalmente, para que el pueblo se dé cuenta hasta dónde son capaces de llegar esas hienas. Pero tenemos mucho cuidado al ponerlas. Y si, con todo, resulta alguna desgracia, peor desgracia es vivir bajo una tiranía” (19). El discurso de Cintras coincide, como una copia al carbón, con la respuesta que dieron los hermanos Castro antes las acusaciones hechas por la crítica internacional sobre lo que ellos consideraron ‘la necesaria violencia revolucionaria’ en las primeras semanas de 1959.

Para irse a la Sierra, los futuros rebeldes tenían que llevar con ellos al menos un rifle y municiones. La única manera de obtenerlos era matando algún soldado; empresa que se convertirá en la razón de acción de Cintra y sus compañeros a todo lo largo de la novela. La idea de estar “haciendo una revolución por sus propios medios,” como le intentó explicar Cintra “al comunista,” se irá difuminando en la medida en que la desesperación por partir y las tensiones familiares se van agravando.

Como en *El Sol a plomo*, el joven revolucionario de *Bertillón 166* lleva al recién conocido comunista al apartamento que comparte con su novia; pero a diferencia de Cuca en la novela de Arenal, Raquel si está apta para subir a las lomas porque, según su novio, “ella ha leído mucho sobre problemas sociales y le gustan los versos de Neruda” (21). Raquel habla de libertad como principal derecho

y sus frases parecen salpicadas de sangre, mientras “el negro” (enviado por Artiles)

la mira con tristeza y se pregunta:

¿adónde iría toda aquella juventud, ansiosa de libertad, que se lanzaba a luchar contra Batista, sin otra arma apenas que su sangre? Gente buena y útil. Quizás la única gente útil y buena que le quedaba a Cuba. La libertad los volvía locos y suicidas. El ansia de libertad hacía que todo lo demás — miseria, discriminación racial, lucha de clases — les pareciera sin importancia. Libertad, libertad y nada más que libertad. Para anhelarla, sus mentes de fiebre, enloquecidas; para conquistarla, su sangre, a mares” (22).

“Por eso, Rolando y yo nos iremos a la Sierra” dijo Raquel, porque “el amor necesita libertad... la Sierra es el único lugar libre de Cuba” (23).

La edulcorada y en extremo poética, rayando en cursi o cliché, la posición de Raquel se nos presenta como las elucubraciones frenéticas una mujer histérica que tiene que contener el llanto cuando en piensa en la libertad que se les ha arrebatado e impide la concreción de su deseo de estar junto a su objeto del deseo. Pero la ida a la Sierra de la malcriada muchacha rica que fuma y llora inconsolablemente “con sus ojos azules,” depende de que Cintra, su hombre, consiga el rifle.

El deseo *por* la Revolución se nos presenta en Raquel como una versión psicoanalítica del deseo como pérdida (Lacan), negación y el sujeto castrado. Usualmente se piensa que ‘uno sólo puede desear aquello que uno no tiene,’ de tal manera que el deseo es entendido como la relación externa entre dos términos: el sujeto deseante (Raquel) y el objeto del deseo (Rolando/la revolución). Si se continúa leyendo a Raquel desde una posición psicoanalítica estándar, el Yo (Raquel) sólo puede *ser* un Yo o sujeto a través de esa pérdida esencial del deseo.

Dicho de otra manera, Raquel ha perdido la condición primaria de satisfacción y es solamente yéndose a la Sierra en busca de libertad que ella como sujeto puede *ser*; regresar al estado de satisfacción que ha perdido. La ecuación es bien simple: Raquel desea la Revolución porque su objeto del deseo (libidinal) desea a su vez la Revolución, y ella quiere ser lo que cree que él desea que ella sea. En la novela, como en el psicoanálisis convencional, los personajes como Raquel desean solamente aquello no tienen, y sus deseos son meras imágenes, fantasías o representaciones de una revolución del deseo mismo —el deseo de desear la Revolución.

Los roles de género en la novela insisten en representar a la mujer como la síntesis o la suma de las ‘carencias’ con respecto a la normativa masculina, como víctimas de la violencia siempre en aumento contra sus cuerpos: “la política es una cosa sucia, puerca... para hombres sin vergüenza... no para mujeres,” sentencia Sofía, la madre de Raquel, en otra escena de la novela (49). Ante la reacción de su madre, Raquel insiste que “eso era antes... hoy, los hombres y las mujeres somos iguales... tenemos los mismos derechos y deberes... los derechos, con Batista, son recuerdos, pero nos queda un deber... un deber que tienen que cumplir los hombres y las mujeres... el deber de morir luchando contra Batista” (50). Esa violencia del macho policía batistiano contra las ‘indefensas’ e histéricas mujeres, se materializa físicamente varias veces en la novela, mientras los vecinos asisten al espectáculo desde sus ventanas. Nadie hace nada cuando los esbirros o, como los llaman los personajes, “jauría de perros rabiosos,” le pegan a las mujeres y les gritan: “¡Perras!

¡Yeguas! Mira, vieja puta, las lágrimas te las voy a quitar a patadas... ¿y el maricón de la casa dónde está? ¿Eh?” (50). Y de nuevo asistimos a la repetición de los mismos códigos empleados antes por Arenal.

Sofía “había logrado dominar el llanto,” pero no “el temblor que estremecía su cuerpo.” Ante los repetidos insultos homofóbicos contra su padre y su hermano, dentro de las redes de la violencia masculinizada que estaba violando su espacio privado, Raquel “parecía extrañamente indiferente, como si nada tuviera que ver con todo aquello. Un fatalismo resignado oscurecía sus ojos de china” (51). Los guardias se marchan, dejando a las mujeres abrazadas y preocupadas por el padre de Raquel.

Esta representación del sujeto femenino se reitera como un denominador común en la novela de la insurrección pero no en el cine que surge de las novelas de la insurrección. En la versión cinematográfica, la mujer recupera una cierta capacidad de agencia, aunque siempre supedita al sujeto masculino, al ‘héroe de la película.’ En el “thriller político” *Rojo Vivo* (2007), ópera prima de la realizadora cubana Rebeca Chávez, inspirada en la novela *Bertillón 166* de José Soler Puig, no es a través de Nemesio, ni de los dos comerciantes en el club sólo para blancos, que conocemos sobre el codificado uso del artículo 166 de Bertillón, sino a través de dos mujeres; precisamente, a través de Sofía y Raquel.⁴⁶

La película les devuelve por un instante la capacidad de acción política que la novela disuelve en la impotencia de Raquel. Raquel ha comprado el Diario de Cuba y su madre mira a los billetes de lotería. Cuando Sofía se acerca a leer la

página de las defunciones, los disparos las hacen abrazarse atemorizadas. Las dos mujeres se abrazan, como lo hicieron en la novela, la madre ahora intentando proteger a la hija con su cuerpo; pero en esta ocasión y a diferencia de la escena similar en la novela, la violencia de la cual se pretenden defender mutuamente no proviene de la policía violentando el espacio privado y sus cuerpos, sino de un joven revolucionario, llamado Carlos, que ha disparado a través de la vidriera de cristal dentro del establecimiento, donde también están las dos mujeres, a un guardia que acaba de bajarse del carro patrullero. Cuando Carlos se congela con el arma en la mano, es Raquel quien le susurra lo que debe hacer: “¡Corre!,” le grita (escena de la película). Frente a la tienda, el cadáver del guardia anegado en su propia sangre y en la acera del frente una mujer gritando de dolor porque una de las balas disparadas por Carlos le ha dado en su cuerpo. La escena es equivalente en la novela sería cuando Cintras asesina a un soldado Batistiano para robarle el fusil con el cual se irá a la Sierra. No obstante, Rebeca Chávez afirma que su cinta es “una ficción de esa ficción,” que constituía “la esencia de la novela,” en tanto para ella el término “ficción” delimita o precisa “que no se trata de una versión filmica de la novela, sino de una re-escritura que toma, parte o se apropia de la esencia de la novela” de Soler Puig (Chávez). La “esencia de la novela” consiste en atrapar “un momento muy particular de Santiago de Cuba, donde la violencia expresada y apresada de múltiples formas desempeñaba un rol esencial. Nada ni nadie estaba excluido” (Chávez).

Como testigo también de aquel momento, Chávez afirma que la novela de Soler Puig le reveló “facetas y zonas de esos momentos que yo no conocía, sobre todo las complejidades de una revolución naciendo, y dentro de ese tejido el ‘factor humano.’ Todas mis vivencias se tiñeron de un claroscuro que dura hasta hoy, cuando he vuelto a encontrarme de forma muy diferente con esta novela y con las reflexiones y comentarios que años después hizo el propio Soler” (Chávez). Es decir, ella está recuperando aquel territorio afectivo y las estructuras de sentimientos que ella, como sujeto de las acciones y testigo, experimentó en el septenio del terror bajo Batista. La “esencia de la novela” a la que se refiere Rebeca Chávez, se podría leer como saturación de las ‘estructuras de sentimientos’ compartidas que por definición, subyacen en cualquier forma de conciencia colectiva. De acuerdo con el crítico cultural Marxista Raymond Williams, las estructuras de sentimientos:

are concerned with meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs... they are characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in the living and interrelating continuity (*Marxism and Literature*, 132).

El énfasis de Williams en los ‘componentes afectivos de la conciencia,’ y en la ‘conciencia práctica de un presente,’ sugiere lo inadecuado de los análisis predicados en conciencia de clase como percepción, análisis que tienden a minimizar o ignorar completamente lo aparentemente no-político de los aspectos típicamente afectivos de la vida diaria.

Lo personal es político, en la novela y en la película, pero eso no quiere decir que “meanings and values as they are lived and felt” pueden o deben ser entendidos solamente en términos políticos convencionales. Como argumenta James Scott, estudiar solamente actos políticos implica: “to miss the immense political terrain that lies between quiescence and revolt, and that, for better or worse, is the political environment of subject classes” (199). Por supuesto, como sugiere Butler, no podemos ignorar la forma en que el poder regulatorio mantiene a los sujetos en subordinación mediante la producción y la explotación de la demanda de continuidad, visibilidad y lugar (posicionamiento), para llegar a los aspectos afectivos de la subjetividad política de esos sujetos (*Excitable Speech* 29).

Es decir, no podemos ignorar que tanto *Bertillón 166* como la edición extraordinaria de la revista *Bohemia*, e incluso el largometraje *Rojo Vivo*, constituyen elementos del ensamblaje de políticas culturales cuya finalidad era, y aún lo es, construir y diseminar una historia nacional dentro de los parámetros regulatorios de la Revolución, en oposición a cualquier otra forma de narración histórica. La novela de Soler Puig y la película de Rebeca Chávez iluminan si se quiere las estructuras de sentimientos políticos que impulsaron la construcción de una comunidad imaginada alrededor de esos textos o ficciones compartidas que responden a la dramática articulación pública de la revolución como deseada.

En *Bertillón 166* se insiste que el deseo sólo puede ser pensado a través de normas y regularidades dentro de una máquina social despótica, en la cual el deseo está sujeto al examen constante de las marcas en el cuerpo vistas como castigos

infligidos por el ‘regocijado’ ojo del déspota: la tortura de los revolucionarios, de las máquinas deseantes, y de la exposición pública de sus cuerpos masacrados, la vejación continua de las mujeres y la violación de sus cuerpos. Pero la mujer no deja ser el objeto del deseo masculino, aún cuando su conciencia política la coloque fuera del mismo.

Por ejemplo, el señor Martínez, un almacenista conocido de Cintra: por un lado, compra bonos y envía medicinas a la Sierra, se lamenta de “no ser un hombre de armas... de hacer tan poco cuando otros dan la vida... en la lucha activa no haría más que estorbar... a veces, sin embargo, la indignación contra este gobierno me hace sentir ganas de coger la pistola y acabar” (56); por otro lado, acosa sexualmente a su joven secretaria a quien amenaza con despedirla si no cede a sus avances sexuales. El viejo comerciante “manosea” constantemente a la muchacha mientras le promete que “cuando caiga Batista” la pondrá como a una reina, “te comprare casa, automóvil, joyas, yate... todo lo que quieras... te complaceré en el menor capricho... dentro de dos o tres años... ¿Eh? Cuando caiga Batista... ¿Eh?” Finalmente, “la mujer dijo: --Sí. Y bajando la cabeza, entreabrió los labios. El señor Martínez se pegó a la boca con la tenaz persistencia del lacre sobre el papel” (57). Para el lascivo comerciante, la revolución deseada se imbrica directamente con su deseo sexual y su satisfacción capitalista; no hay una diferencia entre poseer a la mujer por la fuerza o la coerción, ni entre comprar bonos a los revolucionarios para granjearse la simpatía que le devolverá a su negocio una ‘normalidad,’ a un “como antes,” que le permitiría continuar su negocio (57). Quizás sin proponérselo, Soler

Puig ha dado a la Revolución deseada el apellido de machista, ¿o quizás sí se lo propuso?

A estas alturas se nos da la explicación del título de la novela en una escena dentro del club sólo para blancos, en un diálogo entre el ferretero Fernández y el abogado Herrera. Ambos leen el mismo periódico, el cual revisó Nemesio al comienzo de la novela. Con los ojos mareados, al llegar a las defunciones Fernández explicó que “al principio, creía que se trataba de una dirección y me decía: ‘¡Cómo vive gente en Bertillón 166! Se mueren como en una epidemia de tifus y siempre hay más.’ Me figuré que era una casa de huéspedes.” El abogado, con “sonrisa mojada en high ball,” le dice: “Te lo creo. A muchísimos les pasó lo mismo. Pero ya todo el mundo lo sabe. Estos batistianos son unos cretinos. ¡Mira que pretender tapar con Bertillón los homicidios con armas de fuego! Ahora tendrán que inventar otra cosa” (35).

Quiero detenerme brevemente en esta escena que se ha leído continuamente de maneras muy similares. Según Imeldo Álvarez en el prólogo a la novela, “al redactor de la crónica, que reportaba día a día la lista de defunciones, se le ocurrió burlar la censura añadiendo al nombre de las víctimas la clasificación que el famoso sistema Bertillón tiene para las muertes violentas.”

Es una propuesta interesante si se considera que en la novela la única referencia al sistema de ‘bertillonaje’ ocurre en la escena que acabo de describir, y en ella no aparecen referencias ni al editor de las crónicas (obituarios), ni a la

censura oficial que se había implantado, según vimos en *The New York Times*, en la misma época en que se desarrolla la novela de Soler Puig.

Bertillón 166 es la primera, y quizás la única, en todo el cuerpo de la novela de la insurrección que hace referencia explícita a la práctica del ‘bertillonaje’ en Cuba (la utilización del sistema de clasificación de criminales y de tipos de muertes creado por el francés Alphonse Bertillón a mediados del siglo XIX). Proceso clasificatorio que comienza en la isla alrededor 1901, después de ser aprobado internacionalmente un año antes en París.⁴⁷ En el manual empleado en Cuba, antes de 1959, el artículo 166 (de aquí el título de la novela) se refería exactamente a “muertes violentas en enfrentamientos bélicos,” categoría que se amplió después de la Segunda Guerra Mundial para incluir también las muertes como efectos colaterales en dicha guerra.

Coincido, en esencia, con Álvarez. Aunque si bien la novela no apoya su teoría de la agencia del escritor para burlar la censura, el hecho de que las muertes (de los torturados según la novela y su posterior graficación según *Bohemia*) aparecían codificadas bajo “Bertillón 166” para ocultar ante la opinión pública nacional, e incluso internacional si tenemos en cuenta como afirmaba *N.Y. Times* que todas las libertades constitucionales habían sido suspendidas. Esto implicaría que es el gobierno de Batista “el malo” —puesto en lenguaje de Samuel Feijoo para *Bohemia*— era quien asesinaba a los revolucionarios y estos últimos, “los buenos cubanos” víctimas de la violencia castrista. La diferencia en nuestros argumentos estaría además en que la lectura que de *Bertillón 166* como novela, como texto,

hace Álvarez privilegia una lectura específica de la misma de acuerdo con el modo de lectura preferencial que demandaba la revolución a través sus aparatos de censura culturales, incluyendo Casa de las Américas que dio el premio a la novela en 1960. Por supuesto, el *N.Y. Times*, al recoger solamente las muertes de inocentes cubanos como consecuencias de las bombas colocadas indiscriminadamente por los ‘terroristas’ o revolucionarios a finales de la década de los 50, favorece a su vez un modo de lectura que se avenía a la posición del gobierno norteamericano con respecto al gobierno de Batista; este último como aliado contra un enemigo mayor, el comunismo en Europa del Este.

Creo que al final, se puede redondear el argumento de Álvarez en conexión con el texto y presentarlo como una suerte de negociación entre los mecanismos oficiales de censura y los medios de prensa nacionales. Negociaciones que permitían a los periódicos y revistas reportar las muertes aunque éstas aparecieran bajo códigos aceptados por la propia censura. Y menos como una estrategia de un reportero para burlar la censura. La novela afirma que es la censura, el gobierno, quien ha creado el código para engañar al pueblo; e incluso, nos da las claves para decodificarlo, desde la posición privilegiada de los personajes.

Cualquiera que sea la lectura de la escena anterior, la novela pone énfasis en que leamos el período histórico como dominado por un régimen de terror y de espectáculo, y cómo ese espectáculo produce la trascendencia del poder: las fuerzas no operan a través de la acción y la reacción, sino que están organizadas por un ‘cuerpo’ que se presenta él mismo como el origen o ley de fuerza. Un cuerpo es

torturado y públicamente expuesto como cadáver (luego registrado por la crónica diaria como víctima de un código “Bertillón 166”), pero el crimen que ha cometido no es otro que el haber ‘deseado’ una revolución (según la novela), entendida como el objeto del deseo perdido en otro momento anterior al ‘crimen.’ Se produce entonces un sistema de deuda porque podemos ver el cuerpo que ha sufrido como pago por su crimen. El cuerpo de la ley son aquí los soldados o policías de Batista, quienes actúan como ejecutores de la ley misma (en un momento que todas las libertades constitucionales han sido suspendidas), como distribuyentes y medidores de la intensidad del castigo; y el resultado del castigo puede ser visible al resto del *socius*, espectáculo que satisface entonces al ojo del poder que siempre puede extraer castigo de la deuda. El cadáver tirado en una esquina de la ciudad, mutilado, baleado, con una bomba en el pecho o no (como lo presentan las fotos de *Bohemia* por ejemplo), sirve entonces como mecanismo de control y orden social a través del terror.

Si uno no quiere terminar así, como otro más clasificado como ‘Bertillón 166’ en las listas de difuntos, no desearás una revolución, y por tanto serás solamente sujeto dócil del poder disciplinario. Como resultado, en la novela de Soler Puig, la gente de Santiago que había sido “risueña, bromista, campechana y rumbosa,” ahora se había vuelto “fúnebres,” callados, serios, “con rostro de muerte” (33). Los simples transeúntes de una calle cualquiera se desplazaban “como estatuas acrecidas por el terrible reparto de papeles que los entremezcla en un juego, a vida o muerte.” Y dentro de las casas “había sangre caliente, huesos

ceñidos por músculos palpitantes, nervios sensibles, corazón y cerebro” (33). Las casas, cerradas; “la gente, abierta al dolor y a la muerte” (33).

El cuartel Moncada, el objetivo militar que atacaron Fidel Castro y los jóvenes de la resistencia urbana el 26 de Julio de 1953 (de aquí las siglas del movimiento revolucionario en la Sierra Maestra, M-26-7), se erige ahora en las noches como el siempre presente ‘ojo del déspota,’ como el metafórico Panóptico de Foucault. En *Discipline and Punish* éste describe cómo el cuerpo del aterrador déspota disfrutando de su elevada posición deviene un poder de sujeción virtual. Un cuerpo en prisión es ‘visto’ por una torre central; si el alcaide está en la torre o no, es inmaterial. El prisionero es disciplinado por medio de la ‘mirada virtual’ o por la posibilidad de estar siendo mirado. El poder ya no actúa materialmente sobre el cuerpo, si no inmaterial o virtualmente. Cuando el periódico genera las listas de las defunciones y utiliza las ciencias humanas para catalogar las causas de las muertes, ‘bertillonaje’ en el caso de la novela, el poder se instala en el cuerpo mediante las prácticas del ‘conocer’ al hombre, produciendo a ese hombre como ‘objeto a ser mirado.’ Sin embargo, en la novela *Bertillón 166*, específicamente en esas escenas que reproduje anteriormente, se sugiere un sistema panóptico dual: el déspota que vigila (presente o no) a la ciudad de Santiago de Cuba desde el simbólico cuartel Moncada, es a su vez ‘mirado,’ vigilado virtualmente, desde un lugar aún más elevado: desde la Sierra Maestra, desde el Pico Turquino para ser más específicos, el punto más alto de toda la geografía

cubana que se alza incluso por encima de todos los sujetos deseantes, incluyendo el cuerpo despótico y la máquina del terror de Batista como subraya la novela.

Entonces, ¿quién es el déspota o el ojo del terror en la novela? ¿Quién monitorea a quién? Si en la novela el poder no puede ya ser ubicado en un sólo lugar; si el poder fluye a través de los cuerpos como micropolíticas a través de la noción misma o concepto del hombre como sujeto; si ya se no has instalado otro déspota que no castiga mediante la ley sino a través de la represión del deseo, ¿sugiere *Bertillón 166* que la génesis del sujeto auto-disciplinado que demanda la Revolución (hombre-nuevo) no es un producto de la revolución sino de las estructuras de castigo que se implementaron para reprimir espectacularmente a los sujetos que como máquinas deseantes se ensamblaban para *desear* la Revolución misma?

Quizás por estas razones una de las primeras tareas del gobierno revolucionario fue devolverle al déspota su posición de sujeto-visible a ser guillotinado –como en la sangrienta Revolución Francesa. Pero también, relocalizando el ojo del poder en Fidel Castro, (re)centrar el panóptico en el cuerpo del líder carismático pero severo que no duda en extraer violencia de ‘la deuda’ social, la deuda con los muertos que subrayaba insistentemente la primera *Bohemia* dentro de la Revolución en 1959.

Sin embargo, aunque la novela *Bertillón 166* formó por décadas parte del currículo en la enseñanza preuniversitaria cubana, junto a *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier, Seymour Menton acentuó que aún en los noventa José Soler

Puig no se consideraba como una de las cinco “superestrellas” de la ficción cubana revolucionaria, que sí incluían a Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, porque Soler Puig continuaba siendo más conocido dentro de la isla que fuera de ella (Menton 260). Interesante como mínimo la afirmación de Menton si tenemos en consideración que ya en 1964, solamente cuatro después de ser premiada, la novela *Bertillón 166* se había traducido al ruso, al alemán, al chino, al polaco, al búlgaro, al húngaro, al checo, al rumano y al ucraniano, y algunos años después, al inglés. Pero no es de extrañar que Soler Puig no figure entre los superestrellas si en el prólogo a su novela *Bertillón 166* Imeldo Alvarez insiste constantemente en la pobreza ‘formal’ de la misma y cita a José Antonio Portuondo, también miembro del jurado Casas, lamentando que a Soler Puig “se le va de las manos” la unidad de otra novela, *El año de enero*, pues está “demasiado apoyada en episodios vigorosamente trazados que hubiera podido engendrar otras novelas o cuentos independientes” (Prólogo 5).

Para los ‘animales sagrados’ (parafraseando la novela de Arenas) – o “las vacas sagradas” como se les denomina comúnmente a aquellos hombres en su mayoría blancos y de extracción pequeño burguesa que ya estaban encumbrados en el panteón histórico de las letras cubanas (como Carpentier y Portuondo por ejemplo)— que actuaron como jueces de la cultura revolucionaria pre-61, al menos dos elementos colisionaron con sus ensamblajes afectivos en 1960 cuando “el justo tiempo humano había comenzado” como escribió Heberto Padilla en un poema de 1962, y se les cuestionaba violentamente sus siempre luchadas y extremadamente

frágiles posiciones hegemónicas de ‘vacas sagradas’ (embriónicas o adultas) en el campo de la cultura nacional.

Por un lado, que el gobierno revolucionario nombrase a una mujer, supuestamente homosexual, como la directora de la Casa de las Américas, la institución rectora “del agua pura de la Revolución cubana,” parecía como una bofetada con guante blanco a las políticas sociales homofóbicas de la revolución que no toleraban la ‘visibilidad’ de los intelectuales homosexuales, a quienes reprimió tanto física como simbólicamente. En una estructura machista y violenta como la revolución, la presencia de una mujer en una posición de poder provocaba una acentuada ansiedad de castración en los intelectuales orgánicos. E incluso Soler Puig afirmó: “yo no le decía a nadie que quería ser escritor [...] porque la gente se reía y hasta pensaban que eso era de maricas” (citado en A. Fornet, *El quinquenio gris*). Y, por otro lado, que el primer premio de esa institución lo recibiera un “provinciano” aprendiz de narrador, autodidacta y ajeno a la farándula intelectual, quien reconocía además haberse leído con sumo cuidado la obra de Carpentier para poder crear sus novelas, fue un golpe que sacudió el equilibrio inestable de las posiciones hegemónicas en el campo de la ‘alta’ cultura nacional. La novela parecía cumplir con las irónicas palabras del Che Guevara de que se debían publicar las cosas “que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios” (A. Fornet). El premio parecía más una advertencia que otra cosa. Advertencia que se traducirá en *Palabras a los intelectuales* como las ‘reglas del juego’ dentro de la cultura revolucionaria cubana.

En 1960, cuando se premia y publica *Bertillón 166*, el dominio de lo articulable que conformaba al sujeto ‘revolucionario,’ no había sido completamente restringido por las categorías diferenciales binarias bajo las cuales se movieron otros textos después de 1961. No obstante, elementos de la ‘cultura residual,’ se presentan tan sólo como mecanismo compensatorio a las deficiencias sociales reales, cuando los personajes acuden a la iglesia; unos a demandar soluciones vía milagros otros a refugiarse temporalmente antes de unirse a las fuerzas de Fidel Castro en la Sierra Maestra. De hecho, la novela, como hemos visto, comienza y concluye con el pordiosero Nicanor rogando a Dios por el fin de las muertes que azotan Santiago de Cuba: “Dios, hasta cuando.” Doble juego, suplica y culpa. Dios el redentor perverso que en *Bertillón 166* no ofrece soluciones, no decide nada; pero sí aporta los materiales para que otras entidades hagan decisiones (o permanecer ajenos a los problemas sociales o tomar iniciativas que, aunque violentas, conduzcan al ‘bien común’ de acabar con la tiranía). En los momentos de contradicción o exclusión, Dios convierte la oposición en contraste, de tal forma que los términos irreconciliables e impensables se vuelvan realizables.

Y aquí podría servirnos Marx y su crítica a la religión. Marx exploró el mecanismo mediante el cual la religión compensa en la mente del sujeto el déficit real de una sociedad, pues reconstituye en la imaginación una solución o esquema de soluciones aunque distorsionadas son coherentes y que van más allá del mundo real en un intento de resolver las contradicciones y el sufrimiento del mundo real. Marx afirma que: “[the] religious suffering is at one and the same time the

expression of real suffering and a protest against real suffering. Religion is the sigh of the oppressed creature” (1975: 244). La religión aparece como una inversión en la medida en que Dios es para Marx una criatura de la mente humana que se convierte en creador, en tanto los seres humanos que crearon la idea de Dios, se convierten en sus criaturas. Pero Marx va mas allá y afirma que esta inversión en la mente responde y se deriva de una inversión real: “this state and this society produces religion, which is an inverted consciousness of the world, because they are an inverted world” (1975: 244). No resulta difícil trazar aquí una re-conexión con la “Edición de la Libertad” de la revista *Bohemia* y ni con el Mea Culpa de su antiguo dueño y editor Quevedo en cuanto a la creación de Fidel Castro como el Mesías y luego la re-inversión de su imagen como culpable al alejarse de la realidad especular fundada en la religión que lo llevo, de cierta manera, al poder, como muestra el folleto de 1959. Como tampoco resulta difícil concebir que a partir de 1998 con la visita Papal, Fidel Castro diera dado un giro radical a su posición ateísta, sobre todo, después de la debacle del Campo Socialista Europeo y el continuo aislamiento de Cuba.

El mecanismo compensatorio, centrado en la función de la iglesia, que propone *Bertillón 166*, se produciría, según los análisis de Marx que subrayé antes, a partir de una limitación en la actividad material del modo de producción capitalista en que se desarrolla la novela. Los dueños de negocios, los banqueros y prestamistas, e incluso los profesores universitarios sin empleo, se quejan continuamente de lo mal que les va en los negocios y lo ‘muerta’ que está la

economía en esos tiempos de confrontaciones bélicas y terrorismos callejeros. Santiago parece un cementerio pero el gobierno fuerza a los negocios a tener sus puertas abiertas y las luces encendidas para dar al mundo la imagen contraria a la realidad, que Santiago a pesar de todo, está viva. Esta representación contradictoria proyectándose en formas distorsionadas de conciencia es para Marx lo que oculta la realidad contradictoria. El rol de la ideología es, por tanto, colaborar en la reproducción de este mundo contradictorio en función de los intereses de la clase dominante. Pero en *Bertillón 166* la ideología no es solamente el resultado de una conspiración de la clase dominante para engañar a las clases dominadas, como tampoco es una invención arbitraria de la conciencia.⁴⁸

En *Bertillón 166* la ideología es un intento discursivo elaborado, para negociar con formas de opresión y contradicciones, que es incapaz de revelar el verdadero origen de estos problemas y por tanto resulta en la fabricación y reproducción de esas mismas contradicciones y formas de opresión que están asesinando a Santiago de Cuba. *Bertillón 166* es precisamente la primera novela premiada por las instituciones culturales revolucionarias que cuestiona los orígenes mismo de la revolución y los métodos utilizados por Fidel Castro para llegar al poder. Aunque en el *Sol a plomo* de Humberto Arenal, considerada como la primera novela de la Revolución, se cuestiona lo contradictorio de los métodos violentos utilizados por los miembros urbanos del Movimiento 26 de Julio en La Habana, el giro hacia lo espectacular del secuestro del boxeador mexicano, y la estereotípica declaración de fe de éste a favor de la revolución en ciernes, legitima

y disculpa los daños colaterales del *saboteur* utópico. Los personajes de *Bertillón* sopesan los métodos que no justifican los fines como lo hizo *El sol a plomo*.

3.3. SUTURANDO CON MATUSALÉN A MODO DE CONCLUSIÓN

Recurrentemente, tanto en *Bertillón 166* como su predecesor *El Sol a Plomo*, se han leído como fotográfico reflejo de la cultura y sociedad cubana en la misma frontera del cambio social pre-revolucionario, como si estuvieran en los extremos de una buena botella del ron añejo Matusalem expulsado de Cuba por Fidel Castro.

Sin embargo, y aquí regreso a Stuart Hall, la cultura no es solamente un grupo de prácticas, tecnologías y mensajes, objetos cuyos significados e identidad pueden ser garantizados por su origen o por sus esencias intrínsecas. En *Reconstruction Work* Hall argumenta que “there is no such thing as ‘photography;’ only a diversity of practices and historical situations in which the photographic text is produced, circulated and deployed [...] and of course, the search for an ‘essential, true original’ meaning is an illusion. No such previously natural moment of true meaning, untouched by the codes and social relations of production and reading, exists” (2-9).

Un texto no ofrece, por ende, una superficie transparente sobre la cual o a través de la cual podemos discernir su significado a partir de un origen no-textual, como si hubiese sido depositado allí de una vez y por todas, en el momento de su origen. El significado no está en el texto en sí mismo, sino que es resultante de la

producción activa y de la articulación social del texto con las redes de connotación y códigos dentro de los cuales se inserta.

Por su parte, Hall sugiere que el significado de un símbolo cultural está dado en parte por el campo social en el cual es incorporado, las prácticas con las cuales se articula y se ha hecho resonar. Lo que importa, continua Hall, “is not the intrinsic or historically fixed objects of culture, but the state of play in cultural relations” (1981). Por tanto el texto no es nunca aislable, pues está siempre atrapado en las redes de cadenas de significación que lo sobre-imprimen, inscribiéndolo en la moneda de nuestros discursos (Hall 1984b). No importa que podamos desconstruir textos como *Bertillón 166* o *El sol a plomo*, e incluso, la propaganda comercial de la exiliada Matusalén; desmantelarlos, fragmentarlos en diferentes contextos y códigos; *todos* se siguen leyendo con los mismos significados, localizándolos dentro de los mismos códigos, cómo si estos textos se hubiesen escrito para que todos los veamos de la misma manera, a-históricamente. Es aquí donde Hall localiza sus cuestionamientos de la ideología, en las relaciones entre discursos y las realidades que esos discursos se supone que representen.

La cultura es el sitio de confrontaciones bélicas para definir cómo se vive y cómo se experimenta la vida, una lucha en formas discursivas disponibles en un periodo histórico-cultural particular. Las prácticas culturales articulan los significados de prácticas y eventos sociales particulares en tal periodo. Esas prácticas culturales definen cómo damos sentidos a los significados y cómo estos son experimentados y vividos. Y estas prácticas sociales, ya interpretadas, pueden a

su vez articularse en relaciones aun más amplias de dominación y resistencia. La ideología se articula o construye a través del lenguaje pero no son equivalentes.

Los significados e inflexiones políticas de una tecnología o discursividad cultural, de una relación social o de prácticas o slogans no están garantizados por sus orígenes en la una estructura de clase particular: “the meaning of a cultural form and its place or position in the cultural field is not incirbed inside its form. Nor its position fixed one and forever. This year’s radical symbol or slogan will be neutralized into next year’s fashion; the year after, it will be the object of a profound cultural nostalgia” (Hall 1981). No obstante, aunque la ideología de un texto no está garantizada, el texto no está libre de sus estructuras codificadas ni de su historia ideológica.

Y es precisamente a este el punto al que quiero arribar vía Stuart Hall, al modo cómo operan las políticas hegemónicas, y la necesidad de presentar análisis alternativos o complementarios sobre *Bertillón 166*, *El Sol a Plomo*, *Bohemia*, etc., y explorar los procesos mediante los cuales un orden cultural dominante es preferido constantemente a pesar de su articulación con estructuras de dominación y opresión.⁴⁹

Efectos prácticos que han subrayado las dos novelas analizadas en este capítulo, y que coinciden con la narración gráfica de la revista cubana *Bohemia*, como una cierta pertenecía a la nueva revolución entendida como la pertenencia a una nueva nación; pasando por la inscripción de la violencia en los cuerpos: si fuiste uno de ‘ellos,’ de los esbirros de la tiranía o chivato y colaborador de Batista,

estás 'fuera' de la Revolución, y si recibes las fotos de la revista *Bohemia* asqueado/a estás 'dentro.' Dentro y afuera que se refiere no a la geografía sino a la cartografía afectiva que compone la máquina totalizadora de la revolución; un mapa de movilidad intelectual que será definido en 1961 por Fidel Castro en *Palabras a los intelectuales*, como veremos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

NEGOCIANDO EL TERROR Y EL DEVENIR-AUSENTE DEL INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO

4.1. CODIFICANDO 'AFECTOS' COMO POLÍTICAS CULTURALES

La historia de la Revolución cubana es la historia de la codificación de afectos e intensidades del deseo por la revolución. Afectos que unifican, ensamblan y constituyen el territorio afectivo en el cual el artista y escritor deviene intelectual revolucionario. Pero es también el territorio donde ese mismo intelectual deviene-ausente bajo el empuje de las políticas culturales que él/ella mismo/a contribuyó a crear.

Este capítulo se articula a través de la exploración de algunos momentos en la intersección entre las políticas de afectos y las políticas culturales, y cómo estas últimas delimitaron no sólo las funciones del intelectual revolucionario sino su devenir-ausente en el 'proceso' o serie de procesos que constituyen la ficción de la revolución cubana. Ficción/ revolución entendida como la perpetua construcción y colapso de modelos prolongándose a sí mismos, rompiéndose y comenzando de nuevo. Pero también, intento problematizar o cuestionar, y acomodar a mi propio devenir-intelectual, la afirmación de Fernández Retamar en *Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba*, que la revolución tenía (tiene) que ser

entendida como ‘procesos,’ no como un evento puntual, ni como ‘obra’ terminada; pues “la Revolución no es una cosa ya hecha, que se acepta o se rechaza, sino un proceso... de alguna manera, *somos* la Revolución” (Ensayo, 186).

Afirmar que todos somos la revolución no es suficiente, no lo fue en la década de los sesenta y sigue siendo elusivamente accesible en el siglo XXI. Para los que fuimos parte de la nueva generación de “hombres nuevos,” los procesos a los que se refirió Retamar estuvieron matizados por las dudas, por la incertidumbre que las sombras críticas del *Calibán* proyectaron sobre mi generación.

Específicamente porque para entender a Retamar/ *Calibán* había que conocer a Antonio Gramsci; pero Gramsci había desaparecido del anaquel de nuestras bibliotecas públicas. Cómo entender entonces que los políticos *son* también *intelectuales*, pero los intelectuales *no son* los hombres de gobierno –distinción hecha por Fidel Castro en sus “Palabras a los intelectuales” de 1961.

Para esclarecer su propia teorización, Retamar explica en *Cuba Defendida*, acudiendo a Gramsci, la categoría “intelectual” dentro de la Revolución cubana, imbricándolo definitivamente con Castro de la siguiente manera:

Fidel, cuando luego de tres días de reuniones entre miembros del gobierno revolucionario y un grupo de escritores y artistas, él pronunció el fundamental discurso suyo que sería publicado con el título *Palabras a los Intelectuales*: si bien, como sabemos, dichas “Palabras” no se referían a los intelectuales en su conjunto (de cuya naturaleza y diversidad nos enseñaría tanto Antonio Gramsci), sino a esa zona de los intelectuales formada por escritores y artistas (itálicas del autor, 291).

Es decir, para entender al nuevo intelectual, deviniendo-intelectual-revolucionario, bajo las condiciones de Retamar, teníamos que conocer a Gramsci, pero teníamos además que haber leído otro ensayo del propio Retamar, *Hacia una Intelectualidad Revolucionaria en Cuba*, publicado en *Cuadernos Americanos* (México, noviembre-diciembre de 1966). En este último, Retamar explica finalmente cómo debe usarse el binomio de términos “Cultura” e “intelectuales,” (Cultura en mayúsculas): “son términos que voy a emplear en el sentido restringido con que corren habitualmente, aunque sepa que con ello limito sus acepciones posibles.” Para Retamar, “cultura” estará referida “no a la creación de una comunidad humana” sino a “la literatura, las artes y el pensamiento.” En cuanto a los “intelectuales,” Retamar se refiere “no sólo, como Gramsci ha hecho ver con claridad, a los escritores, artistas y pensadores, sino a muchos otros, incluyendo por cierto a los políticos... pero aquí voy a utilizar la palabra en el sentido habitual.” De tal manera que los usos ‘habituales’ se erigen para Retamar en un escudo contra futuros ataques, sobre todo, si para el autor de *Calibán*, ser intelectual y por ende estar involucrado en la Cultura “requiere hombres y mujeres cuyo desarrollo intelectual coincide con el de la revolución triunfante” (266).

Retamar refuerza, con estas aclaraciones terminológicas inspiradas por Gramsci, los mismos criterios que utilizó Fidel Castro en *Palabras*: “

Sólo puede preocuparse verdaderamente [por la libertad de creación] quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por este problema quien tenga desconfianza de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad de crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que siente la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución,

puede plantearse este problema es decir, el si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios” (Castro, *Palabras*).

Retamar extenderá su ‘despreocupación,’ reafirmando su total e incondicional servidumbre (servir, servicio) a la Revolución, cuando subraye que Fidel Castro había “desencadenado una de las más profundas revoluciones de la historia” con el asalto al cuartel Moncada en julio de 1953” e hizo “renacer entre nosotros la *guerrilla* de los mambises...” para concluir que “después de todo, no es tan sorprendente que Fidel haya sobrepasado a los intelectuales cubanos quienes vivían *bien confundidos y desesperanzados* en esta tierra” (*Cuba...* 275 *itálicas mías*).

Precisamente debido a esa ‘confusión’ y el ‘retraso’ con respecto a la vanguardia política es que, según Retamar, “los intelectuales teníamos que recuperar tiempo perdido, recuperarnos a nosotros mismos, hacernos intelectuales *de la Revolución en la Revolución*” (*Cuba...* 275). Pero Fernández Retamar fue mucho más preciso en la separación de los intelectuales de las demás clases, y las diferencias entre intelectuales “*políticos*” y los “*otros*” intelectuales, afirmando que “por descontado, se trataba de intelectuales de procedencia burguesa o pequeño burguesa... la clase obrera y el campesinado difícilmente podían dar de sí una zona intelectual, sumidos como se hallaban en estado de analfabetismo total o parcial. Mientras tanto, según ha descrito el Che Guevara, se va gestando una verdadera vanguardia del país en las montañas” (*Cuba...* 272-3).⁵⁰

Es decir, ahora que ha sido liberado el intelectual no sólo de la confusión sino también de su pecado original, “está obligado también a asumir *una posición intelectual revolucionaria...* [y para lograrlo] fatalmente problematizará la

realidad, y abordará esos problemas, si de veras es revolucionario... pero ello [será] el resultado de un proceso, tan intenso y violento como la propia Revolución,” un proceso que implicará, de acuerdo con Retamar, romper con las influencias “que han gravitado sobre él”, despojarse de prejuicios –sobre todo, del “realismo socialista”, que tanto preocupaba al Ché Guevara (*Cuba...* 276 itálicas del autor).

En resumen, ser o no ser intelectual revolucionario implica(ba) un ejercicio de conciencia, la búsqueda y reafirmación de “la nueva moral, dicho en términos de Gramsci” de nuevo según el mismo Retamar (*Cuba...* 280). Búsqueda o devenir que implicaba un exorcismo de vicios y una total e incondicional servidumbre a la causa común, al *proceso* de la Revolución, proceso ‘violento’ pero necesario como hemos visto en el número de la revista *Bohemia* que inaugura la Revolución. Convertirse en un “hombre nuevo” a través del exorcismo revolucionario es vital al proceso pues “de alguna manera, *somos* [todos] la Revolución” (Retamar 288).

Muchos de esos escritores pre-revolucionarios, a los que se refirió Retamar, que habían abandonado el país, regresaron después de 1959; por ejemplo, Humberto Arenal –autor de la primera novela de la Revolución—, Calvert Casey, Pablo Armando Fernández –Premio Nacional de Literatura (1996). Otros permanecieron en el extranjero o eligieron, a partir de entonces, el exilio.⁵¹ Con los regresos y las partidas, la cultura cubana pos-revolución salió, según Manuel Caballero Bonald, de “un marasmo,” trayendo “unas urgencias y unos bríos realmente proclives al riesgo;” un riesgo que corrió, según Caballero Bonald, “el suplemento literario *Lunes de Revolución...* la primera tribuna oficial de la nueva

cultura”, el cual “nos da generosa prueba de todo ese caudaloso y abigarrado tropel de textos que irrumpen en el panorama literario cubano durante esta inicial etapa revolucionaria” (13).

En enero de 1961, ese suplemento literario del periódico *Lunes*, enfáticamente explicó en su editorial, firmado por Guillermo Cabrera Infante, que “no podía *Lunes* dejar pasar por estos días, la ocasión en que las agresiones se muestran inminentes... los de *Lunes* seguimos haciendo nuestra literatura, leyendo nuestra poesía, mirando nuestros cuadros, nuestro cine, oyendo música, viviendo en nuestras islas, pero con el fusil al lado. No hemos aceptado la duda entre la pluma y la espada y las hemos empuñado ambas” (en *Cuba: Un siglo de literatura*, 224).

Sin embargo, si bien Caballero Bonald celebró los nuevos bríos que trajo *Lunes* al proceso revolucionario, después de celebrar ‘los riesgos’ termina por obliterarlo completamente y salta al “momento trascendental” cuando “los escritores y artistas se reúnen con los dirigentes del gobierno revolucionario para concretar puntos de vista y... anular posibles alarmas” también en 1961 (14). Con su elipse, deja fuera a la “causa” de aquellas reuniones: un documental experimental de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal titulado *P.M.*, el cual, después de serias polémicas entre los realizadores y los funcionarios y los burócratas de la cultura, fue censurado, confiscado y prohibido de ser proyectado (aunque ya se había visto en *Lunes de televisión*), y totalmente estigmatizado; *P.M.* fue “borrado” de la cultura cubana revolucionaria (oficial) o al menos, se ha intentado.⁵²

En el prólogo a *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* William Luis ofrece otro punto de vista sobre los procesos que describió Caballero Bonald. A diferencia de este último, Luis subraya la conexión entre el *boom* de la literatura cubana y “el movimiento literario que después se conocería como el *boom* de la novela latinoamericana,” afirmando que “el último no se hubiera producido sin la Revolución Cubana y el impacto de *Lunes*” (11).⁵³

Pero, según Luis, “*Lunes* también nos permite entender la relación entre literatura y política,” pues en la Cuba revolucionaria, “la cultura es un arma del gobierno para la construcción de la sociedad revolucionaria,” y por tanto “entender los problemas que se desarrollaron en torno al magazín (*Lunes*) es también comprender cómo estos eventos se relacionan con otros que estaban por iniciarse, como el famoso ‘Caso Padilla’ [en 1971]” (Luis 11).⁵⁴

4.1.1. La realidad de lo irreal o *P.M. no es P.M.*

Al margen del apoyo de *Lunes* a la Revolución en los primeros meses de 1961, los acontecimientos en Cuba siguieron su vertiginoso desarrollo propio y para el verano de ese mismo año *Lunes* se encontró situado en la otra banda del debate político revolucionario. Según Williams Luis en “Cuba: Un siglo de Literatura,” la presión sobre la cultura “hizo crisis cuando la Comisión de Estudio Cinematográficos (ICAIC) censuró la controvertida película *P.M.*” (225).

El documental, que se concentraba en la vida nocturna de “cubanos blancos y negros bailando, bebiendo y fumando y divirtiéndose juntos en los bares de La

Habana,” se consideró como “opuesta los ideales de la Revolución” (Luis, 225). Oposición que Alfredo Guevara, entonces presidente del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y censor oficial, en una entrevista publicada en *La Gaceta de Cuba*, definió como “nociva a los intereses del pueblo y su revolución;” un pueblo en procesos de “devenir-limpio” a través del deseo de desear la Revolución. Guevara nos ofrece a continuación algunas de las claves ‘afectivas’ necesarias para entender la mutación de políticas de afectos, a raíz de la invasión norteamericana a Playa Girón o Bahía de Cochinos (en Abril de 1961), a políticas culturales operándose en las primeras décadas de la Revolución:

PM no es PM. PM es Lunes de Revolución, es Carlos Franqui, es una época convulsa y de extremas contradicciones... no creo que *PM* mereciera tanto revuelo, y la reacción del naciente ICAIC fue muy matizada... pero convendría recordar que en esos días se esperaba ya el ataque armado y que por todas partes se emplazaban ametralladoras y antiaéreas... que el pueblo todo se movilizaba para repeler la agresión y que el espíritu guerrillero y de combate estaba en su más alto grado de exaltación (*La Gaceta*, Diciembre de 1992).

En la misma entrevista Alfredo Guevara reconoce no ser “ajeno al mundo que recoge *PM*” y afirma que tanto él como Titón [Gutiérrez Alea] y Guillermo Cabrera Infante habían frecuentado “El Chori,” “un cabaretucho de la playa que impregna con su experiencia el hilo conductor del documental; los bajos fondos, la embriaguez y la marihuana, la música quejumbrosa que acompaña al alcohol y el abandono de sí mismo” (citado en *Cuba defendida*: 295).

El documental *P.M.* nos conduce en la lancha de Regla a través de la oscura bahía de La Habana en una noche cualquiera de verano. Vemos a las personas desembarcándose y perdiéndose entre bares y cantinas inundados de una música

quejumbrosa con la cual bailan algunos embriagados contentos cubanos. Un hombre blanco con un trago en la mano se tambalea frente a una mujer negra, rodeados de otros hombres que conversan animados en la barra. Un negro comienza a tocar una tumbadora y al ritmo de “Ahí Fefita por Dios” otro rasga el guayo; unas congas repican cuando el negro borracho acosa a la mulata en la barra de otro bar. Inaudibles discusiones parecen muecas que expresan afectos y emociones dominadas por una música de fondo que se superpone a las imágenes de una pareja de un hombre negro con una mujer blanca; la mujer, cuando la cámara pasa por su rostro, se lleva el vaso de cerveza a la boca para ocultar su rostro. Frente a ellos, una propaganda de la cerveza Hatuey. La discusión escala y se forma una bronca en el interior del bar. La mujer gesticula, el negro grita (o parecer hacerlo) mientras otros comensales lo agarran y separan de la mujer. Pero todo se disuelve con la edición y en la próxima escena estamos recorriendo los timbiriches ambulantes. Un cocinero bate los huevos y prepara un pan con tortilla. La rumba continua con un hombre que frenéticamente menea las caderas con su camisa de rombos, rodeado por hombres y mujeres negras. La negra vieja raja el baile esperpéntico y el tipo en rombos se revuelve eróticamente divertido y divirtiendo a su audiencia. Negros y mulatos van recorriendo las calles mientras el son suplica “si tú ves a mi mujer tu le dices que...”⁵⁵ y el cartel lumínico con lámparas de neón nos lleva dentro de “Rumba Chori” –el cabaretucho al que se refiere Alfredo Guevara.⁵⁶ Empieza una timba con el palito tocando en las botellas y los músicos preparan sus instrumentos. Arranca la descarga al ritmo del timbal y una pareja

baila como sombras chinescas delante del septeto compuesto por negros y mulatos sudorosos. Solamente sombras de gentes y el rostro del timbalero cuando se escucha “estoy herido...” y el rostro se le contrae mientras las baquetas golpean rabiosas la superficie el cuero del timbal. La música se detiene; los músicos se enjugan el sudor; la noche se va terminando y en la victrola Orlando Contreras canta al amor frustrado de borrachos y mujeriegos. Los hombres se van montando de nuevo en la lancha de motor que se aleja de las calles vacías de Regla a través de una oscura bahía habanera. Créditos, Sabá Cabrera, Orlando Jiménez.

Según Guevara y los censores revolucionarios de la cultura, *P.M.* encapsulaba el otro lado de la moneda en el proceso en ciernes: el bajo mundo, la Santería, la prostitución y la violencia, pero sobre todo, la ‘negritud’ de una sociedad, todo la cual se pretendía borrar a fuerza de reacciones afectivas transmutándose en políticas culturales en la década de los sesenta. *P.M.* se encontró entonces en 1961, como también lo estará *Lunes*, ‘del otro lado’ de la banda política (ergo, de la Revolución). Es decir, se encontró en franca contradicción con las películas producidas y patrocinadas por el ICAIC que apoyaban la corriente neo-realista italiana. Sobre *P.M.* “unos dijeron que era demasiado, otros que presentaba demasiados negros, y otros más que daba una idea equivocada de la realidad cubana que sólo apertrechaba la opinión enemiga” (K.S. Karol citando en Menton 140). Fue ésta situación o reacción afectiva ante la obra artística la que impulsó a “que Fidel Castro se reuniera personalmente con los intelectuales

cubanos pare reafirmar categóricamente... la libertad del artista de escoger tema y estilo mientras no fueran antirrevolucionarios” (Menton, 143).

P.M. “se convirtió en el campo de batalla” entre la institución revolucionaria dirigida por Guevara y *Lunes*, o lo que es lo mismo “entre los miembros del Partido Socialista Popular y los Miembros del 26 de Julio, dentro del cual Franqui pertenecía al círculo más próximo a Fidel Castro” (M. Bush 131). Quizás, demasiado cerca de Castro. Debemos tener en consideración que fue Franqui precisamente en las páginas del periódico *Revolución*, quien dio a conocer que Fidel Castro había renunciado a su cargo de Primer Ministro en Julio de 1959 alegando diferencias irreconciliables con el presidente Urrutia, quien había sido investido por el mismo Castro en Enero de ese año. Sin embargo, aunque Castro había pedido a Franqui esperar al día siguiente, el titular con letras negras de 5 pulgadas y media en el periódico “oficial” de *Revolución* anunció sencillamente: “Renuncia Fidel” (M. Bush 131-2).

La ‘renuncia’ de Fidel Castro, adelantada por el periódico ‘vocero’ de su propio movimiento, se podría leer como una de sus ‘muertes’ para poder gobernar; morir la muerte en el sentido de Baudrillard, para convertirse “in nothing but the simulacrum of himself” y sólo así, obtener el poder y la cualidad de gobernar; si esto no hubiera sucedido, nadie le hubiese dado su consenso (tan importante para obtener el poder hegemónico), porque nadie, como diría Baudrillard, le da su devoción a una “persona real;” es al doble de Fidel “he being always already dead to which allegiance is given” a quien se dedica el mito fidelista que animó las

primeras décadas de la revolución, mito Barthiano en tanto no hace más que traducir la persistencia, y al mismo tiempo la decepción, la necesidad de la muerte del rey.

De tal manera que el documental aparentemente inocuo titulado tan sólo *P.M.* se convirtió también en una ‘víctima’ de una larga batalla de poderes entre dos grupos con posiciones políticas y artísticas opuestas (Luis: *Cuba...*, 227-229). Así, el suplemento *Lunes* se declaró enemigo temible que tenía que ser eliminado. “El ICAIC no estaba dispuesto a compartir su poder y la cinematografía resultó ser un campo de batalla crucial... Lenin ya había señalado el papel importante del cine a la hora de instruir a las masas” (Luis 229-230). Como represalia, *Lunes* dejó de ser publicado; *P.M.* terminantemente prohibido; y las *Palabras* de Fidel a los intelectuales, se convirtieron en la política oficial “para promover la cultura dentro de la Revolución interpretada y malinterpretada por los oficiales para justificar usos abusivos del poder” (Luis 230).⁵⁷

Como resultado de las reuniones en la Biblioteca José Martí en La Habana, Fidel Castro pronuncia las ahora famosas y muy repetidas *Palabras a los Intelectuales*, que dejan ‘claro’ los límites permisibles de la labor creadora y la función del intelectual (dentro de la Revolución todo... fuera de la Revolución, nada), funciones que se construyen en su discurso reafirmando lo que *no tiene que ser* el artista e intelectual revolucionario: ni mercenario, ni deshonesto, cuya obra no se dirija hacia “la redención del hombre” y del pueblo, ni “incorregiblemente reaccionario ni contrarrevolucionario.” Estas (re)afirmaciones de Castro

interviniendo en el campo de la Cultura como “el Mesías” que no renunció –a pesar de que así lo dijo a *Lunes*— para Caballero Bonald “ya parecían *garantizar* por sí mismas un *tranquilizador programa*, al menos en lo que se refería a ciertas *precisas* atribuciones de *la libertad* dentro del contexto revolucionario.” Una libertad que según el mismo autor tenía que ser “perfilada con más precisos y aclaratorios conceptos... y se inicia a partir de entonces una fecunda serie de encuentros y discusiones sobre la canalización del trabajo intelectual de acuerdo con las exigencias de la nueva sociedad (socialista).” Con lo cual, “al definirse la libertad del intelectual” (y al parecer, si coincidimos con el compilador, totalmente desprovista de coerción), continua Caballero Bonald, el intelectual “se integrase normalmente en el proceso evolutivo de la sociedad que se estaba cimentando” (15-6).

En aquellas *Palabras* (pronunciadas en los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional), el Dr. Fidel Castro nunca nombra a la película por su título. De hecho, casi cuando está por terminar su intervención, dice: “no sé si se me quedarán algunos de los problemas fundamentales que aquí se señalaron”, y seguido, “se discutió mucho el problema de la película. *Yo no he visto la película*, aunque tengo deseos de ver la película, tengo curiosidad por ver la película. ¿Que fue maltratada la película? En realidad creo que ninguna película ha recibido tantos *honores* y ninguna película se ha discutido tanto” (énfasis mío). En el próximo párrafo insiste: “aunque *nosotros* no hemos visto esa película nos hemos remitido al criterio de compañeros que la han

visto, entre ellos el compañero Presidente [Alfredo Guevara], el criterio de distintos compañeros del Consejo Nacional de Cultura.”

El plural “nosotros” acentúa la distinción, hecha por Fidel al comienzo de su discurso, entre “hombres de Gobierno y agentes de esta Revolución” y “artistas y escritores.” Los primeros, representan esa “vanguardia política” (a la cual se refirió Retamar anteriormente) y los segundos, “los retrasados” intelectuales. Pero la frase acentúa mucho más, hace una división tajante entre ‘culpables’ de haber visto ‘la película’ sin nombre, y los ‘inocentes,’ que como no la han visto, tienen que ‘confiar’ en los demás compañeros. Eliminando, al menos simbólicamente, la conexión entre “el gobierno” y “los agentes de su cultura.” Estos ‘agentes’ entendidos, en sentido Foucaultniano como “the specific intellectuals” a cuyas voces se les ha dado una autoridad: “he who, along with a handful of others, has at his disposal, whether in the service of the state or against it, power which can either benefit or irrevocable destroy life. He is no longer a rhapsodist of the eternal, but the strategist of life and death” (*Truth and Power* 129). Sin embargo, aplicar la Ley (con mayúsculas) es cosa no de los ‘apasionados intelectuales’ (o ‘afectivos’ intelectuales en el sentido que Deleuze y Guattari dieron a los afectos, y dentro de las ‘estructuras de sentimientos’ como las definió Raymond Williams) sino del Estado. Por tanto para Fidel lo importante “que creo que no se puede discutir... es el derecho establecido por la Ley a ejercer la función que en este caso desempeño el Instituto del Cine o la Comisión Revisora. ¿Se discute acaso ese derecho del gobierno?” (*Palabras*).

El círculo retórico del discurso se cierra con esta aclaración/advertencia con abierto tono paternalista y represivo: “Pero hay algo que yo no creo que discuta nadie y es el derecho del Gobierno a ejercer su función, porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el Gobierno no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo” (Castro, *Palabras*).⁵⁸

Fidel Castro (o el Gobierno revolucionario en 1961) retoma el ‘poder de nombrar las cosas’ o des-nombrarlas, silenciarlas, convertirlas en una pieza genérica del montón etiquetado como ‘contrarrevolucionario’ e imponerle una Ley incuestionable que se ha erigido como derecho natural del Estado. Castro intenta con ello no dejar ‘marcas’ ni dejar huellas en el catálogo cultural cubano, al borrar de la historia ‘que será,’ la presencia incomoda no sólo de una película innombrable que él nunca vio, sino también eliminar las huellas del blanco ‘real’ de aquella “fiscalización de los medios de divulgación,” como las definió el propio Fidel Castro; o sea, las razones ‘detrás de La Biblioteca.’ Pero regocíjense intelectuales, parece decir Fidel Castro, ante la muerte de *P.M.* (y la de *Lunes* que vendrá) pues “afortunadamente no han pasado los cadáveres, sino los heridos” (*Palabras*). La herida en la cultura cubana. Pero si al menos el uso de ‘la película’ nos da un indicio de que Fidel Castro está refiriéndose a *P.M.*, ‘la verdadera causa’ de esas reuniones —se decir, *Lunes de Revolución*, según Alfredo Guevara— no apareció, ni siquiera sugerido, en las reuniones ‘tranquilizantes’ como las llamó Cabellero Bonald.

En otras palabras, la combinación de *Palabras a los intelectuales* con la “apasionada” intervención (excesiva para algunos) de Alfredo Guevara encabezando a los funcionarios estatales en la cruzada contra el documental *P.M.* subrayan que, como afirma Lawrence Grossberg, “the recognition of an articulated plane of affect points to the existence of another politics, a politics of feelings –a politic that Benjamin had acknowledged” (168). Para entender entonces cómo ciertas prácticas culturales particulares han funcionado en la Revolución definiéndose como ‘procesos’ de acuerdo a Retamar, tenemos que preguntarnos cómo tales prácticas “empower their audiences and how the audiences empower the practices” como sugiere Stuart Hall (citado en Grossberg 1996: 168). Es decir, preguntarnos cómo la materialidad misma de dichas prácticas (incluyendo las ideológicas) funciona dentro de la economía afectiva de la vida diaria.

Las *Palabras* evidencia entonces el “blanqueamiento operacional” de todas las historias negativas y, como explicó Gareth Williams analizando a Baudrillard, el blanqueado además de “undesireble socioeconomic and cultural traits through the communicative manipulation of both language and image” (277-8). El binomio *Lunes-P.M.* representaba para el nuevo gobierno revolucionario una ‘herida,’ como lo dijo el propio Castro, compuesta por una ideología en desuso por un lado, y por otro lado de los ‘vicios’ capitalistas; una herida que tenía que ser cauterizada urgentemente, sobre todo, en momentos de crisis internacional cuando la Revolución estaba siendo realmente amenazada por fuerzas apoyadas por el archienemigo imperialista yanqui.

Pero la prohibición de *P.M.* y el cierre de *Lunes* (con sus consecuentes ‘despidos’ de intelectuales y burócratas) era tan sólo la continuación de la gigante campaña de cirugía plástica (parafraseando a G. Williams y Baudrillard) que comenzó en 1960 con la Campaña Nacional de Alfabetización, cuyo ‘bisturí’ alcanzó mortalmente a los implicados a favor de *P.M.* en 1961 como parte del blanqueamiento ascético que incluía también en el conjunto de las relaciones sociales, el blanqueo de los ‘cuerpos,’ de la memoria, “in short, ... a complete aseptic whiteness” de la nación bajo la Revolución (Baudrillard citado Gareth Williams, 278).

En resumen, el ‘pecado’ de *P.M.* fue, si se quiere, haber propiciado el chivo expiatorio para el ‘necesario exorcismo socialista’ de la cultura y los intelectuales cubanos, eliminando “el fantasma... de esa monstruosa deformación encarnada en el realismo socialista⁵⁹ ... que causó incalculables daños en países que se decían socialistas” (Fernández Retamar *Cuba...* 298).

El ‘efecto dominó’ generado por *P.M.* provocó, directa o indirectamente, el cambio de rumbo de las políticas culturales de la Revolución que, según el mismo Castro, no se había dado cuenta de los problemas en el campo de la cultura porque se habían enfocado, los hombres de gobierno o los políticos revolucionarios, en el desarrollo económico y la superación de las masas. Las políticas culturales, que quedaron definidas o se comenzaron a re-definir dentro del territorio afectivo resultante de las reuniones en la Biblioteca, fueron limitadas y condicionadas por las *Palabras a los Intelectuales*.

P.M. no era *P.M.*, ya lo dijo Alfredo Guevara, porque era *Lunes de Revolución* y los asociados a *Lunes* que según Retamar “no podían aparecer como más oficiales” (297). Pero los mismos que antes reafirmaron en *Lunes* su posición incondicional de soldados de la patria (mientras leían sus libros según Guillermo Cabrera Infante), asistirán aún al mas horrible de los espectáculos: el juicio público y la auto-confesión’ de Padilla en 1971.⁶⁰

Según Reinaldo Arenas en *Necesidad de Libertad*, una centena de intelectuales fueron invitados a presenciar aquella brutal mascarada. Entre ellos, Virgilio Piñera, quien se fue corriendo en su silla, arrastrándose hasta llegar al suelo, como tratando de desaparecer, de no ser visto, afirma Arenas. Mientras el dedo acusador de Padilla iba nombrando, uno por uno, a los amigos y enemigos de la causa revolucionaria. Pero el escarnio y la charada no concluirían con el denigrante espectáculo –que fue grabado en video según Arenas. Padilla fue conducido a todas y cada una de las casas de los ‘nombrados’ en el juicio; incluso, a casa de Lezama, quien “cerrado minotáuricamente en su laberinto de silencio y hosco bienmandado,” como lo describió Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres (TTT, 171)*, negó rotundamente cualquier implicación sugerida o ‘declarada’ por Padilla. El acusado Padilla devenido acusador y delator, visitó también a su ‘amigo’ Virgilio Piñera, que nunca más vivió en paz. Piñera vivirá entonces siempre aterrorizado y perseguido, hasta ser ‘eliminado’ según Arenas de un susto que le propinó la Seguridad del Estado, conduciéndolo a un infarto. Una visión que compartió también el escritor Juan Goytisolo quien visitó a Virgilio en 1967 en La

Habana, y tras un corto encuentro en el Hotel Nacional de Cuba, escribió: “his worsening physical state, the signs of a life of panic and distress were quite visible... frightened like someone on the run, he wanted to go out into the garden to speak freely... he related in detail the persecution of homosexuals, the way they were being spied on and rounded up” (141-2).

Bajo estas circunstancias, bajo el terror absoluto que describieron Arenas y Goytisolo, escribe Virgilio Piñera en 1968 la obra de teatro *Una caja de zapatos vacía* la cual no fue publicada en Cuba sino hasta el 2004, y sólo parcialmente.

4.2. VIRGILIO, EL TERROR Y UNA CAJA DE ZAPATOS VACÍA (1968)

4.2.1. Piñera en la Revolución

En Enero de 1959 Piñera comenzó a colaborar con el periódico *Revolución*, y ya para junio se había convertido en frecuente colaborador del suplemento *Lunes de Revolución*, firmando como “El Escriba” (Anderson, 89). Aunque no pasó mucho tiempo antes de que el mismo Virgilio cuestionara la dirección de la Revolución en *Lunes*: “¿esta [revolución] de ahora será como las otras de antes?” (*Nubes amenazadoras* 4). Unos meses después afirmó que “el Escritor —el artista cubano en general—lo está pasando mejor con la Revolución y si las cosas siguen como hasta el presente, su estatus irá mejorando” (*Balance cultural de seis meses* 18), subrayando en el mismo artículo que por primera vez en la historia de Cuba el artista estaba ahora ganando un salario decente por su trabajo y lo explicaba debido a que “si el pensamiento se mantuvo ahogado por años es lógico que se manifieste

profundamente con la llegada de la libertad de expresión” (*Espejismo de revistas* 2).

No resulta entonces extraño que Virgilio afirmase también que “el nuevo escritor de nuestro momento debe y tiene que vivir en peligro, comprometerse mañana, tarde y noche... expresar en su obra la hermosa viril revolución,” una irónica declaración si pensamos que esos mismo ideales subrayados por Virgilio terminarían por ‘hacerlo sentir miedo,’ luego terror como afirmó Reinaldo Arenas.

Y parece, de nuevo, que Virgilio profetizó en 1959 lo que sucedería en 1961 cuando en *El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte* escribió: “¿Quiere la Revolución de nosotros, escritores, poetas, músicos, pintores, escultores? [...] Pues quiere que todos la afirmen, la expresen, la representen, la hagan cada vez más, Revolución plena, Revolución confirmada, Revolución permanente” (2).

En Diciembre de 1959 se produce el primer enfrentamiento entre el joven aspirante a poeta Heberto Padilla y Virgilio Piñera que había publicado en *Lunes* un nota afirmando que la única poesía ‘innovadora’ en Cuba era la de Lezama Lima; algo que ofendió a Padilla. En respuesta Virgilio calificó a Padilla como el “nuevo lobo feroz” cuya “apreciación del fenómeno poético cubano... queda un poco fuera de lugar” (Anderson, 95).

Pero aquellos “días de gloria” de Piñera como los definió Anderson, “aquellos despliegues de exuberante revolución,” comenzaron a difuminarse gradualmente mientras Castro consolidaba su poder en Cuba y su control en el campo de la cultura nacional (Anderson, 99)

Ya para 1961, en una carta a su hermano Humberto, Virgilio angustiado por los resultados de la invasión a Playa Girón, lamenta que “el Gobierno se vio obligado a una medida drástica: encerrar a miles de personas sospechosas de contrarrevolución,” y “como dijo el propio Fidel,” continua Virgilio en la carta, “en la redada cayó mucha gente inocente” (*Letters to Humberto*). Poco tiempo después, *P.M.* se convirtió en pretexto perfecto “for the increasingly testy Castro government to clamp down the country’s intellectuals and artists” (Anderson, 101)

Después de la prohibición del documental, varios artistas e intelectuales, incluido Virgilio, firmaron un manifiesto reafirmando su solidaridad con la Revolución pero demandando mayores libertades artísticas; un manifiesto que fue publicado en *Lunes*, 11 de junio de 1961.

Durante las confrontaciones en la Biblioteca, Virgilio Piñera no sólo se arrastró como un bicho tímido listo a *devenir-ausente* bajo la presión acusatoria de Padilla como aseguró Arenas. Según Guillermo Cabrera Infante, fue Virgilio el único que puso de pie, de pronto, sin dar señales de alerta. Tímidamente, con su pelo revuelto, con voz aterrorizada y con su “amaneramiento,” Virgilio dijo que quería hablar: “he confessed to being terribly frightened... he didn’t know of what, but he was really frightened almost to the verge of panic” (*Mea Cuba*, 68). El miedo al borde del pánico expresado por el intelectual amanerado (el “muy afeminado y opacado” Virgilio descrito por G.C.I. en *Mea Cuba*, que “se parecía a Marlene Dietrich”), produjo en la audiencia de los ‘hombres’ de gobierno una sensación de ofensa doble (230).

Dicho por Virgilio, la ‘ofensa’ fue doble; primero, el sólo hecho de tener miedo a una obra magnánima como la Revolución, la misma que unos años antes defendió bajo el seudónimo de “El Escriba,” representaba una trasgresión inaceptable y la respuesta de Fidel en *Palabras* fue directa: sólo tiene que tener miedo el que no se sienta ‘verdaderamente revolucionario.’ Segundo, porque lo hacía un intelectual homosexual, un “escritor ensimismado y esteticista” como lo definió José Antonio Portuondo (219), con marcado “mariposeo neobartesiano” según Retamar en *Calibán* (75). En 1965 Samuel Feijó redefinirá las desviaciones de la norma heterosexual como “crímenes,” pues eran un “grave vicio:”

de los más nefandos y funestos legados el capitalismo... pero que contra él se lucha y se luchará hasta erradicarlo de un país viril... Y que este país virilísimo, con ejército de hombre, no debe ni puede ser expresado por escritores y artistas homosexuales o pseudohomosexuales. Porque ningún homosexual representa la Revolución, que es asunto de varones, de puño y no de plumas, de coraje y no de temblequeras, de entereza y no de intrigas, de valor creador y no de sorpresas merengosas (*Revolución y Vicios*).

Un comportamiento viciado que no cabía en la nueva campaña moral (ascética por naturaleza) en busca del ‘hombre nuevo;’ y porque el ser homosexual se entendió además por los dirigentes de la cultura revolucionaria como un ‘síntoma’ de decadencia burgues, el ser homosexual estaba considerado como una violación a la moral, en la misma categoría punible de la prostitución, la corrupción de menores, la transgresión contra la integridad de la familia, y por tanto, una muestra de cobardía opuesta a la ‘virilidad’ del ‘hombre’ revolucionario y del proyecto de la Revolución; irónicamente una ‘virilidad’ que el mismo Virgilio celebró en 1959 en las páginas de *Lunes de Revolución*).⁶¹

El 11 de octubre de 1961, según Carlos Franqui en *Family Portrait with Fidel*, Virgilio Piñera fue arrestado la mañana siguiente al lanzamiento de la “Noche de las tres P” alegándose una violación a la moralidad revolucionaria. La noche de las tres Pees o el ‘blanqueamiento’ marxista-leninista de la sociedad cubana: limpiar la patria de Prostitutas, Pederastas y Proxenas (139). A Virgilio lo dejaron libre bajo ciertas advertencias y en 1962, en una carta a Humberto, describió su decepción a su estilo muy pintoresco: “Qué manera de cambiar la vaca por la chiva.”

Unos años después, entre 1965 y 1967, se recrudecerá ‘la blanqueadura’ social o el “baño social” cubano como lo definió Roque Dalton en *El intelectual y la sociedad* (13), con la creación de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP) y la creación de los CDR, ambos, mecanismos de represión/control de actividades y conductas ‘lascivas’ (desde llevar el pelo largo y escuchar a los Beatles, pasando por los comportamientos visibles homosexuales, hasta matar una vaca).

Y en 1968, termina Virgilio de escribir su obra de teatro *Una caja de zapatos vacía*. La obra se situaría dentro de la tradición del teatro del absurdo – si bien Piñera está haciendo una reflexión social realista de las aparente “pateadura absurda” de la caja. En la obra de dos actos, Berta, la novia o esposa de Carlos no entiende el “juego” de patear la caja, es una pérdida de tiempo, le dice, mejor escuchar a los Beatles; pero Carlos está cansado de lo mismo... “for us they’re nothing more than an LP, and this little box, on the other hand, represents horror,

anguish, violence” (196).⁶² Un horror, una angustia y una violencia a la que Virgilio nos ‘someterá’, como cómplices mudos, durante el resto de la pieza –una obra, que al cabo de los años me parece incluso más terrible: anticipación, premonición: ¡Virgilio conocía su futuro!

Carlos patea una caja de cartón; la interroga; la tortura; la lanza de una patada rodando por las escaleras... la recoge; la golpea suavemente: “I’m kicking you gently, nicely, softly... I barely touched you... Don’t tell me that it hurt...” (192). Así comienza la obra de teatro de Virgilio Piñera. Para Carlos patear la caja indefensa no es un “juego”, se ha convertido en un ritual, en su propia misa, que en lugar de cantada, es pateada (198). Desde mi punto de vista, esta escena presenta la ley como ‘pura forma vaciada de contenido’ como dirían Deleuze y Guattari. El objeto de la Ley (con mayúsculas) permanece ‘unknowable: thus, the law can be expressed only through a sentence, and the sentence can be learned only through a punishment’; la esencia de un código secreto ‘is that it should remain empty’ (Deleuze y Guattari, *Immanence and Desire*: 43). Nadie, ni Berta ni el propio Carlos, conoce el interior de la ley: nadie sabe que está sucediendo con la caja ni por qué. No obstante, él, Carlos mismo, aprenderá la sentencia en su propio cuerpo.

La caja no tiene voz, no se queja; es el instrumento del poder litúrgico, abismalmente cruel de Carlos; es una caja tonta que ni siquiera está viva, le dice Berta cada vez más metida en la mascarada, en la secuencias del terror (199). En una escena muy similar a Ionesco, Berta le exige a Carlos que insulte mucho más a

la caja y pasa luego a proponerle otro absurdo juego, ésta vez, de adivinanzas que, aunque más sangrientas, son más “divertidas” para ella:

Now you tell me what the title of this one is. [*She stabs an imaginary victim, then looks at her hands and finally begins to tremble as if she were freezing.*] Carlos: [Thinking.] “Blood on the Grounds.” Bertha: There’s blood all right, but not on the ground. Do you give up.? Carlos: I’ve no idea... Bertha: “Lady Macbeth in Siberia.” Carlos: Damn it! It was easy to guess: the stabbing, the hands of the Siberian Lady Macbeth,⁶³ cold. [*Pause.*] (200-1).

La caja “estúpida” se convierte en el centro del altar del sacrificio... pero Carlos nota que... se mueve, está tratando de escaparse, “es un artista” grita Carlos emocionado (202). Y Berta ve entonces a dónde va el juego: “quieres torturar a la pobre caja antes de poner fin a su vida.” Carlos no le presta atención; “esto es una mierda” se queja; “shit is the only Word that can truly describe the state of terror under which a human being lives here” (203). Ya desde el comienzo, Virgilio nos da un panorama de las estructuras de sentimientos operando en los sesenta en Cuba: primero, el artista (e intelectual) que ha sido convertido en instrumento y objeto del despótico poder; ha sido silenciado, castrado y pateado. Segundo, Virgilio declara el terror bajo el cual está viviendo, su propio territorio afectivo dentro de la Revolución deseada, *su* revolución deseada como viril, masculina y necesaria.

La caja vacía se podría leer también como ‘el cuerpo sin órganos’ de Deleuze y Guattari o *Body without Organs* (BwO), que es la caja/cadáver, se va ‘escapando’ de Carlos, saliendo del ‘discurso’, perdiendo su cuerpo... y Berta sugiere violar a la caja y preñarla pero descubre que le han sacado el útero y los ovarios... (205) La caja ha dejado de ser mujer/hombre, está, literal y crudamente:

VACIA. Pero se invierten lo roles y Carlos, el otrora pateador, exige a Berta que no torture más a la caja que se va a morir del corazón y eso sólo toma un segundo (206): Piñera anticipa el modo en que –‘sospechosamente’ según Arenas- morirá unos años después.

En este punto de la obra de teatro podríamos preguntarnos, como sugerían Deleuze y Guattari y también Stuart Hall y Foucault, cómo funciona el texto cultural y cuáles son los recursos ‘afectivos’ utilizados, y menos qué es lo que se representa en la obra. Considero entonces que para Piñera era menos una cuestión de (re)presentar (aquella) una Ley (revolucionaria desconocida y trascendental) y era más un intento de hacer una disección del mecanismo de una suerte de máquina completamente diferente, una máquina que según Deleuze, necesita esa imagen de la ‘ley’ sólo para alinear y engrasar sus ruedas y hacerse a sí misma funcionar con una sincronía casi perfecta. Cuando hacia la mitad de la pieza de teatro, la caja ‘desaparezca’ como tal, y sea tan sólo un pedazo de cartón, las piezas de la máquina se disgregaran y por tanto la ‘sentencia’ de la ley tendrá que encontrar otro ‘cuerpo’ sobre el cual seguir operando para ‘ser’ o para seguir siendo ley o código penal o castigo en sí mismo/a. En ese momento, Carlos ocupará el lugar de la caja o cuerpo y actuará como ‘sujeto’ Foucaultiano resultante del ejercicio del poder-ley. Carlos/caja será entonces el individuo que habrá aprendido sin saberla ‘la ley’ que gobierna ‘el juego’ de su vida cotidiana; y es que siempre habrá un cuerpo para ser ‘castigado,’ parece decirnos Piñera, o quizás como diría el personaje negro y chivato de Arenal en *El Sol a Plomo*, la vida se podrá vivir siempre que haya a

quien delatar (es decir, poner en nuestro lugar a cualquier ‘otro’ como sujeto/Carlos/caja ‘objeto’ del castigo).

Dicho de otra manera, la ley que nos presenta Virgilio no es ‘la ley’ sino es ‘deseo,’ pues como subraya Deleuze la represión no pertenece a la justicia a menos que sea también ‘desire’ –“desire in the one who is repressed as well as in the one who represses” (*Kafka* 49), en tanto la justicia “is the continuum of desire with shifting limits that are always displaced” (*Kafka* 51) cómo la caja/Carlos en sus recorridos por la escena (de privado a público y al revés).

Pero Berta confundida se cuestiona si la misa no termina con “la eliminación física de la víctima” (207). Y Carlos comienza a sentir miedo de que “el ejecutor” o el verdugo vendrá por él y le hará lo mismo que él ha hecho a la caja indefensa, al artista. Carlos comienza a transformarse – ¿metamorfosearse como Gregorio Sansa en *Kafka*?- en ‘caja’ (217). Carlos sabe que el ejecutor “vendrá puntual todos los días;” y Carlos va convirtiéndose en un cadáver (228). El invisible pero presente verdugo (llamado sarcásticamente Angelito) comienza a mandar en la obra. Toma el control de la escena, ejecuta “la ley” y ejerce el poder represivo que antes Carlos había profesado en su misa pateada contra el artista/caja vacía –cuerpos sin órganos. En la medida en que su poder se afianza y el terror reduce a Carlos, Angelito/ejecutor se va convirtiendo en cada vez más real, parado en el medio del escenario grita: “¡Soy dueño de todo!” (232); y Carlos, servilmente, reconoce a su nuevo amo “pídeme lo que quieras,” le dice... “pero si lo tengo todo, qué más puedo pedir” grita Angelito extasiado por su nuevo descubrimiento; y el

coro grita: ¡Pantalones! [*increscendo*] (234). Pantalones es lo que el pueblo/coro demanda del ejecutor de la ley revolucionaria, o en otras palabras, que sea macho.

Carlos asume las posiciones de la caja para dejarse vejar y violar, mientras su mujer Berta muta en o deviene en “colaboradora” de Angelito, su nuevo dueño (219). Angelito, por su parte, comienza a patear a Carlos, animado por Berta quien le pide que lo haga más fuerte; y Carlos cae, como lo hizo antes la caja, rodando al suelo, frente a la gente, desarmado, reducido a un amasijo de aterrorizados huesos: Carlos “se cagó del miedo,” describe el autor, Carlos “se bañó en su propia mierda,” y no se atreve a moverse (224). Angelito magnánimo lo recoge del suelo cagado y le propone que tal si “I become you and you become me?” le sugiere (226). En la re-inversión, Carlos deviene-Angelito, Angelito deviene-Carlos/caja pero Berta, asqueada y sintiéndose otra vez “fuera del juego” (parafraseando a Padilla) les grita: “Y yo ¿me vuelvo una cucaracha?” Y ésta última es otra interesante premonición de Virgilio si pensamos que Reinaldo Arenas, de nuevo en *Necesidad de Libertad*, y precisamente en el capítulo dedicado a las seis muerte de Virgilio Piñera, describe a los presente en el entierro de Virgilio como ‘cucarachas,’ a todos e incluso a él mismo, quien lloró bajito para que no lo oyeran, precisamente “como una cucaracha” (152).

Carlos acepta el trueque propuesto por Angelito: “¿tú me dejas patearte una y otra vez; luego confiesas que te gusta ser pateado y vejado, e incluso me lo agradeces?” (227)... ¿Profetiza, de nuevo, Virgilio lo que sucederá en 1971 en el “Caso Padilla”? ¿Padilla de acusado a delator/ejecutor?

A partir de aquí, en la obra, Angelito se cuestionará como el Hamlet de Shakespeare: “*To kill or not to kill: that is the question*” (229).

Louis Althusser escribió que la ideología interpela a los individuos como sujetos. O, en otras palabras, la función de la ideología era para Althusser parte del proceso de posicionamiento del sujeto que es ‘llamado’ – con el ¿Oye, Tú ahí?- y el sujeto al responder de cualquier manera, ya no puede ocupar el espacio que está relacionamente definido para él por su ‘interpelador.’ Quizás, como hipótesis de trabajo, es ésta la primera relación que intentó establecer Virgilio entre Carlos y la caja/sujeto (del poder nada arbitrario y sí premeditado) y luego entre Carlos, la caja y Angelito. En un principio, la caja está vacía de su ‘contenido’ original (los zapatos), o del contenido para la cual fue ‘hecha’ o fabricada. Por tanto su ‘función’ (social) como tal pre-definida por el ‘contenido’ no se está cumpliendo.

Pero la caja no permanece estática, se ‘ha movido’ (bajo las relaciones de fuerza o campos de fuerza como los definió Foucault), y Virgilio está entonces subrayando ‘la trayectoria política’ del sujeto/caja (que está siendo interpelado, cuestionado, interrogado por Carlos/ideología) –pero luego a Carlos se le ‘propone’ ser *otro*, ser Angelito (devenir-agente del poder) que ha estado haciendo con él lo que él hizo con la caja, más o menos. La caja/sujeto adquiere, como vimos, una cierta dimensión soviético-Shakesperiana⁶⁴ al subrayar la presencia de Lady Macbeth Siberiana –la cual a su vez, introduce la ‘presencia’ soviética/rusa como ‘vigilante’ ensangrentado (¿*state veilleur de nuit?* de Gramsci). Presencia rusa/fría contraria al ‘calor’ insoportable del trópico cubano. Para Carlos la sujeción es tan

‘normal’ como ir al cine o es sustituta de escuchar a los Beatles (que estuvieron ‘prohibidos’ por mucho tiempo en Cuba después de 1959).

Virgilio presenta el ‘juego’ de poderes cómo ‘normalizado’ en una sociedad que ha perdido su inocencia, que ha sido ‘inoculada’ contra el dolor (del otro) –en la cual, se asume como ‘normal’ resultante del ejercicio del poder ‘un poco de violencia’ como dijo Fernández Retamar más arriba o como vimos en *Bohemia*; ‘necesaria’ violencia ‘bajo’ la revolución que garantiza la conservación del orden ‘moral’ y ‘legal’ de la sociedad en transformación.

Me interesa subrayar la nada sutil trayectoria que Virgilio enfatiza a través de la caja que no sólo es pateada y luego reventada a pisotones, sino que ha seguido (en el proceso) una ‘trayectoria’ (física en la escena) bajo el poder –del sofá donde la encontró Carlos, al escenario. Del escenario, rodando por la escalera, al suelo; hasta llegar ‘frente al público’ Público entendido como ‘pueblo’, asistentes al espectáculo organizado para ‘escarmentar.’⁶⁵ Del suelo, la caja/Virgilio pasa por el ejercicio ‘novedoso’ Gramsciano del poder revolucionario⁶⁶ y Carlos recoge la deformada caja para que sea pateada (ahora) por Berta; y el ciclo se repite, ahora ‘compartido’ por Berta. La caja es ignorada por un rato, mientras juegan *otro juego*, las adivinanzas; pero finalmente será aplastada –reducida a su ‘esencia’ misma, un amasijo de cartón- no sin antes, en repetidas ocasiones, verificar que ‘no puede hablar’, que no tiene voz como insiste Berta, pero Carlos cree haber escuchado algo, y la caja, al responder a la llamada Althusseriana, queda exenta de todo ‘lugar’ en el juego –queda, como el mismo título del poemario de Padilla: ‘Fuera

del Juego.” Carlos le ha preguntado insistentemente a la caja –“you have any idea where you’d fall? [*He kicks the box with both feet as he makes it journey all over downstage.*] Where, where, where...? [*He reaches one side of the stage, stops, and has a nervous fit. He hits himself on the chest. He shouts.*] Where, where, WHERE...? (192). Pero la formulación sincrónica (en Althusser) enmascara una curiosa inversión diacrónica en la obra de Virgilio: la caja/individuo no es interpelada cómo sujeto sino que el sujeto es ‘llamado’ cómo individuo. Recordemos que la caja será Carlos bajo el dominio de Angelito y para entonces ya la caja habrá dejado de ser, y normalizada(o) pasa a ser residuo, nombre, luego número, luego un carné de identidad con huellas dactilares, luego el policía instaurado en la silla turca del cráneo de cada cubano; luego el absoluto terror de Virgilio, luego su muerte.

Desde mi lectura, Virgilio está subrayando los modos de producción de lo que cuenta cómo individuo; modos que enmascaran desagregación y reducción (literal/teatralizado en la caja aplastada a la forma de no-existencia) y las condensaciones que ello implica. Virgilio revela ‘la borradura’ (de los procesos de producción caja/individuo) o los intentos de hacerlo; procesos mediante los cuales lo que cuenta cómo individuo-normalizado, individuo-adequado, se produce o se fabrica social y culturalmente.

En otras palabras, Virgilio enfatiza en esta pieza de teatro lo que se ha ‘intentado borrar’ bajo la máscara de procesos ‘colaborativos.’ Colaboración-hegemonía-consenso: pero también ciertas dosis, a veces excesivas, como dijo

Gramsci, de violencia, en la racionalización (tanto jerárquica como horizontal) de lo que cuenta cómo propiedad-estatal, caja-individuo.

4.3. HUMBERTO ARENAL, SOBREVIVIR EL TERROR

4.3.1. “El mejor traductor de Shakespeare” (1999)

Angelito, aquel omnipresente verdugo de Carlos en *Una caja de zapatos vacía* (1968), de Virgilio Piñera tiene renovadas dimensiones en “El mejor traductor de Shakespeare” un cuento de Humberto Arenal que apareció treinta años más tarde, en 1999, publicado por la Editorial Letras Cubanas. El cuento narra la vida del poeta Borís Leonídovich quien había sido, como lo fue Arenal mismo, “el mejor de su generación;” pero todo había cambiando y ahora comenzaban a dudar de él, cuando “murió el Gran Revolucionario y surgió este otro al que muchos llamaron ‘El Usurpador’” (237). Borís sabía que ya no eran tiempos “de estar cantando líricamente a la vida,” y que El Usurpador estaba demandando realizar “tareas... concretas que cumplir,” las cuales “habían sido definidas muy claramente por los que mandaban... o mejor, el que daba las órdenes, consignas y directivas... y si alguien lo quería ignorar se atenía a las consecuencias, que podían ser graves y definitivas. Por eso, ante los persistentes ataques de sus presuntos enemigos, prefirió el ostracismo” (237).

Después de muchas lecturas, y precisamente porque personalmente conocí muy bien a su autor, creo que este primer párrafo nos presenta no sólo al artista/intelectual de viniendo-ausente dentro de un proceso revolucionario en

bancarrotas, sino que resume similares estructuras afectivas (de sentimientos) a las descritas por Piñera muchas décadas antes. Con nada sutiles códigos que apelan directamente al ‘sentido común,’ a las ‘estratificaciones culturales’ que se fueron acumulando/ produciendo a lo largo de la Revolución, y con tropos que podemos encontrar tanto en este cuento como en la caja de Piñera, Arenal nos advierte inmediatamente que el gran proyecto o proceso, como lo definió Retamar, ha muerto con la muerte del ‘gran revolucionario.’ Aquel visionario o Mesías ha dejado en su lugar tanto físico como afectivo, a un “parásito” que manda, ordena, condena como El Ejecutor Angelito. Con esta muerte lo que queda en el poder es una máscara burda, un ‘usurpador’ necrofilico que se limita, no por generoso, a imponer y velar por que se cumplan los dictámenes del ‘rey muerto.’

Estoy pensando directamente, por ejemplo, en casos de la vida real, de funcionarios estatales que condujeron la cultura a punta de bayonetas acrílicas, ‘bajo la protección’ del deber de cumplir con los designios bíblicos del ‘gran revolucionario’ en sus *Palabras a los Intelectuales* (1961). Quizás, Armando Hart veinte años después ‘justificando’ su reinado sobre la institución de la cultura; o Fernández Retamar, que pasó de colaborar en *Lunes* a ser un implacable *Calibán* socialista. Ahora bajo escrutinio (como en el capítulo “la *nuncapatoria* de Virgilio Piñera” en *TTT*), el que otrora escribiera ‘la primera novela de la revolución,’ Humberto Arenal, se metamorfosea en el cuerpo-sin-órganos/caja Borís, el poeta lírico que ha decidido, quizás cómo lo hizo Lezama Lima, convertirse en ‘ausencia’ o *devenir*-ausente, encerrarse “minotáuricamente en su laberinto de silencio y

hosco bienmandado” como lo describió Cabrera Infante en sus *Tres Tristes Tigres* (171).

Borís, el personaje principal en la narración de “El mejor traductor de Shakespeare,” tenía que pensar en su familia, su mujer y los hijos “que venían con frecuencia a quedarse un tiempo.” Por tanto para Borís “permanecer, perdurar, eran decisiones mayores, pensadas, meditadas y durables;” en resumen, sobrevivir como lo hicieron muchos escritores después de las *Palabras ...* de Castro.

Conscientemente, Borís dejó la ciudad, el centro de poder, por el campo, y allí durante las mañanas traducía la obra de William Shakespeare “que, además de satisfacción, le proporcionaba el sustento de la familia.” La obra de Shakespeare la había llegado a sentir “como si lo hubiera escrito él mismo.” No obstante, con sigilo y temor “por las noches empezó a trabajar en su obra personal” (238).

Distante del ojo del poder, el escritor-ausente regresa a los orígenes, al mundo de los iletrados y pacíficos campesinos (que nunca podrán ser intelectuales como afirmó Retamar): Borís, el otrora revolucionario y poeta lírico, cantor de la épica de su tiempo, “se convirtió en maestro voluntario de los campesinos cercanos... los enseñaba no sólo a leer y escribir, también les leía cuentos de Chejov y de Gorki y les recitaba la mejor poesía de Puschkin y Lermontov que tanto les gustaba” (238).

Es ésta una situación ‘idílica’ que disfraza lo prohibido de ‘crear su propia obra’ a la luz del día y tener que esperar a la noche (el reino de lo prohibido en *TTT*) para volver quizás a ser aquel mejor poeta de su generación: “hacia tiempo

que apenas escribía... su obra había sido negada y estigmatizada como si fuera un baldón, una mancha” (239). El pánico moral reduciendo al intelectual a ser la ausencia de su ser; impidiéndole ejercer su maestría en el campo cultural, Borís ha ‘dejado’ su lugar al ser interpelado. Bajo las operaciones del temor a ser delatado y la inseguridad de su familia, Borís dejó de recibir a los amigos, y desconfiaba de todo y de todos. Los pocos que los visitaban, previa selección y discriminación “tampoco podían venir a hablarle de las incidencias políticas ni de los últimos chismes literarios de la capital.”

Quizás amablemente y sin segunda intenciones, los amigos preguntaban qué hacía en su tiempo libre, a lo cual Borís siempre respondía con la criptográfica frase “traduzco la obra grandiosa de William Shakespeare.” Si el visitante insistía, Borís les decía que cuidaba del huerto y del jardín, aunque a veces escribía “unos pocos poemas, también relatos” y no decía mucho más. Aunque “presumía que sus amigos eran confiables” y estaban “libres de sospechas,” siempre pensaba en cómo los demás leerían su obra, que aunque carente de “ideas políticas sospechosas,” podría sugerir lo contrario (240-1). Borís daba a todos lo que todos querían de Borís; simulaba perfectamente ser ‘otro’ para complacer a los ‘otros.’

Cuando venían “visitantes extranjeros” a verle, sacaba un botella de vino casero, se recortaba el cabello, se ponía ropa adecuada, cosas que consideraba como los “pequeños placeres de su vida austera,” y casi siempre,

“resultaba un día de fiesta, aunque los visitantes hacían a veces preguntas difíciles que él tenía que sortear con agilidad y humor... eran personas de buenas intenciones, pero interesados en saber lo que hacía, cómo lo trataban las autoridades, si lo visitaban otros escritores y quiénes eran, si lo

importunaban los miembros de la KGB, si el camarada Josif Vissariónovich [Stalin] había dicho algo de él” (242).

Y para todas las preguntas “tenía acuñada una respuesta que, aunque no era toda la verdad, no era una mentira” (243).

Borís es, parafraseando a Baudrillard, un perfecto y peligroso *simulador*; las transgresiones y la violencia, argumentaba Baudrillard, son mucho menos serias porque solamente disputan la *distribución* de ‘lo real’; mientras que la simulación es infinitamente más peligrosa porque siempre deja abierta la sugerencia, la propuesta que “above and beyond its object, *law and order themselves might be nothing but simulation*” (466). El orden establecido no puede hacer nada contra ello porque “la ley” (como en *La caja...*) es un simulacro de segundo orden mientras la simulación es de *tercero*, y va más allá de las dicotomías cierto/falso (subrayado por Borís/Arenal de antemano en las prefabricadas respuestas a los ‘espías’).

Por ejemplo, en la sección titulada “El Descubrimiento,” Borís piensa en silencio: “Por nada en el mundo iba él a lanzarse en una orgía de lamentaciones, acusaciones y diatribas contra ese Poder Supremo que a tantos, no sólo atemorizaba –con sobrada razón- sino que dislocaba hasta la desesperación y el terror sus vidas” (251). No ‘lanzarse’ a la palestra pública contra el ‘poder supremo’, contra la represión y el terror, parece una ‘decisión’ estratégica que suma, de nuevo, ‘casos’, tipologías y ‘anormalidades’ de la vida real bajo la Revolución después de 1961, el “Caso Padilla” brutal mascarada y escarnio público que combinó autoconfesión con delación; etc.

Y Borís traduce ahora *Coroliano*, donde “ese patricio romano, Cayo Marcio, tenía sospechosas analogías con su presente. De él aprendía. Shakespeare apreciaba debidamente los servicios que había prestado al país, como bien reconoce uno de los ciudadanos de Roma” pero no era suficiente, “un hombre no puede girar sin medida contra esa cuenta corriente que es su propio pasado... eso se puede convertir en un grosero chantaje... y se trata de crear una mística que todo lo justifique... termina por quedarse solo vociferando frente a la multitud, aseverando y negando hasta el infinito.” Como dice el personaje Licinio en la traducción dentro del *Traductor*, y refiriéndose a Cayo Marcio Coriolano: “un hombre de su naturaleza, envanecido de sus triunfos, desdeña hasta su sombra. Pero extraño que su insolencia tolere el dejarse dominar por Cominio” (252).

De nuevo la parodia/traducida-simulada y narrada por Borís nos acerca a personajes ‘reales’ de la revolución, pero ‘asegurándose de tomar rehenes de confianza’ como diría Baudrillard; y re-localizando la historia traducida a esos ‘lugares’ que tanto irritaron a Juan Marinello (más de una vez, sobre todo en la obra ‘afrancesada’ de Alejo Carpentier) por ser ejercicios de escapismo anti-revolucionarios.

Pero Borís tiene miedo, el mismo que ‘planteó’ Virgilio en la Biblioteca según los testigos Arenas y Cabrera Infante; aunque “él no hacía mal a nadie” y “evitaba levantar sospechas ni engendrar desconfianzas,” había “alguien” vigilándolo sin saberlo (253). Es ésta una imagen conocida que resume si se quiere de la obra de teatro de Virgilio Piñera: Carlos había comenzado a sentir la cada vez

más real presencia de ‘un verdugo’ (Angelito) como resultado de una suerte de castigo ‘divino,’ divinamente revolucionario, por su herético juego con una ‘caja de zapatos’ vacía/vaciada, indefensa: ¡un artista! (cómo la llamó el propio Carlos al verla ‘moverse’ a pesar del inconmensurable abuso tanto físico como psicológico al cual él mismo la había sometido incesantemente, para no dejarla morir de un ‘muy rápido infarto’).

Para Borís la presencia del ejecutor/verdugo llegó una noche cuando “sonó el timbre del teléfono... era el timbre de una llamada de larga distancia... dejó de escribir.” Era muy tarde. Hubo silencio. “¿Quién es a esta hora?” preguntó a su mujer quien había contestado el teléfono. “Ella negó con la cabeza.” “¿Qué sucede? Acaba de decírmelo”; “alguien que dice ser el camarada Josif Vissariónovich, no sé...”; “¿No será una broma?”, pregunta tembloroso Borís... (250). “No tienes nada que temer, no te preocupes, ve sereno y ten mucho cuidado. Tú lo conoces. Sereno, tranquilo”, sugiere la esposa. Entre frases cortas y monosílabos, la mujer escuchó: “Traduzco a Shakespeare” y hay una pausa, “nada más. Cuido mi huerto, el jardín, tengo una productiva colmena...” hubo otra pausa; “lo oyó reír muy bajo, breve: Adiós camarada Josif” y un largo silencio. “Era él”, verifica Borís –“y parecía que estuviera hablando del mismísimo Diablo, no de un ser humano” (254):

Sentado allí solo... iba recordando el sentido esencial de la realidad y también de lo que acaba de suceder. Parecía que había ocurrido una explosión, que él había estado en el centro de la detonación y que poco a poco sus sentidos se recobraban del tremendo impacto... pero toda explosión deja huellas y durante mucho tiempo las sufrió. Quedaron grabadas para siempre como una cicatriz, como una memoria de algo amenazador... El símil era tan real que se tapó los oídos durante un rato temiendo que fuera a resonar de nuevo aquella voz pastosa, siniestra.

Alguna vez la había oído en un discurso, en una alocución... en la radio o la televisión. Una vez lo tuvo cerca, hasta le dio la mano (le pareció la garra del lobo)... sus opositores y críticos se convertían automáticamente en sus enemigos irreconciliables. Discrepar era un delito mayor que casi siempre se pagaba con la vida (255).

Quizás, la ‘huellas’ y cicatrices dejadas en el ‘cuerpo intelectual’ cubano sean los ‘casos’ *P.M., Lunes*, Padilla; o las huellas de las muertes oscuras de Virgilio y Lezama Lima.

El camarada Josif, el “ejecutor” usurpador, le preguntó a Borís por los hijos, por su obra. Borís, como siempre, respondió: traduzco la obra grandiosa de Shakespeare. “Que bueno, respondió el camarada Josif, Shakespeare es un gran escritor, quisiera tener más tiempo para leerlo.” Pero la razón de la llamada no es Shakespeare y el supremo jefe interroga: “¿Y su propia obra camarada Borís? Usted es un gran poeta, todo el mundo lo afirma. Un gran escritor de nuestro querido país. No me parece bien que haya abandonado por completo su valiosa obra. Nuestra literatura necesita escritores como usted.” Después de una pausa continua: “Yo estoy seguro que usted escribe algo y no lo quiere decir... usted ha sido siempre muy misterioso, reservado... y comenzó a reír... volveré a llamarlo la semana próxima” (257). Después de la llamada, su mujer lo tranquiliza diciéndole que todo había sido un tanteo, una prueba, un interrogatorio pero que realmente ellos dos son los únicos que conocen de la ‘verdadera obra’ que Borís está escribiendo. Y ella le recomienda que en el futuro se mantenga firme en “eso de traducir a Shakespeare” (258). Las llamadas se hicieron regulares; cada miércoles esperaba la llamada: y se cumplía; él daba las mismas respuestas (259). Borís “se

fue acostumbrando, aunque cada vez que iba al teléfono sentía el temor lógico del que se enfrentaba a una fiera impredecible y mañosa.” No obstante, Borís aprendió nuevos trucos para domar a la fiera: mucha paciencia, astucia e inteligencia (260); pero sobre todo, insistir en la simulación, hasta que las llamadas de los miércoles se fueron espaciando pero, sobre todo, fueron disminuyendo en intensidad afectiva; había logrado no sólo domar a la fiera de la vigilancia estatal sino continuar escribiendo lo cual implica para un intelectual: sobrevivir, estar vivo (260).

Cómo vivir bajo el terror en una dictadura “que no tiene tiempo para leer” (o ver *P.M.*) y cuyos ‘dirigentes’ precisan de ‘la traducción’ de la literatura “otra”, parece ser la fórmula que ofrece Arenal. La definitiva ‘muerte’ del Gran Revolucionario acentúa la sustitución de un proyecto (que causó ilusión a toda su generación, sobre todo a los que ‘regresaron’) por otro ‘desconocido’ basado en la coerción y la hipocresía, aunque algunos retazos del discurso (y las sempiternas *Palabras a los Intelectuales*) y los métodos resulten familiares, como una explosión que deja huellas en la sociedad, en la cultura pero sobre todo en el ‘cuerpo’/caja-vacía del intelectual. El intelectual, poeta, el escritor ‘que fue’ –que ahora cuida del ‘huerto’ como antes lo hicieron los condenados en la UMAP- aunque ‘revolucionario’, provoca siempre en los aparatos del estado una desconfianza, sobre todo cuando se ‘sospecha’ que estamos ante ‘un simulador’ magistral –que se ha tenido que ‘probar’ desde 1959, cuando entregó a Fidel aquella copia del *Sol a Plomo*.⁶⁷

4.4. A MODO DE RESUMEN O IN-CONCLUSIÓN

Después del “Caso Padilla” en 1971 y después del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC) en 1975, el nuevo Estado cubano echó a andar con “renovados bríos,” como diría Caballero Bonald, la maquinaria institucional y un año después, en 1976, se le “encomienda” a Armando Hart crear y dirigir el Ministerio de Cultura. La encomienda fue interpretada por Hart como una “responsabilidad para aplicar los principios enunciados por Fidel en ‘Palabras a los intelectuales’ y para desterrar radicalmente las debilidades y los errores que habían surgido en la instrumentación de esa política.” Es decir, Hart consideraba que “las deficiencias, dificultades y los logros que han existido... están en parte relacionados con la mayor o menos comprensión que cada cual ha tenido de la esencia más profunda de las palabras de Fidel cuando, en pensamiento que todo lo sintetiza, proclamó: ‘Dentro de la revolución todo, contra la Revolución nada’, o cuando dijo: ‘El arte es un arma de la Revolución’” (*Del trabajo cultural* 142). De tal manera que Armando Hart traduce literalmente aquellas conversaciones en la Biblioteca ‘políticas’ a ser instrumentadas en la dirección del campo de la cultura revolucionaria. “Consideré que sólo era posible hacer más efectiva mi gestión,” explica Hart, “promoviendo la identidad nacional cubana, que se había articulado en nuestro siglo con el pensamiento socialista. Aprecié que para ese empeño era necesario ejemplar, en el campo sutil y delicado del arte y de la cultura, los estilos políticos de Martí y Fidel” (citado en *Cuba Defendida*, 304).

Por lo tanto, para el nuevo rector de la cultura, había también que ‘traer’ o convencer (y coaccionar si fuese necesario) a los intelectuales prominentes, léase “visiblemente prominentes,” de las varias generaciones, ya hubiesen sido sectarios y rencorosos, pretendientes, simuladores o no. Pero hacerlo, como dijo Reinaldo Arenas, sobornándolos con un salario de burócratas.⁶⁸ Y al mismo tiempo convenciéndolos de lo mediocre de su obra si no la ponían al servicio de la Revolución, como hizo Juan Marinello cuando acusó a Carpentier y *El Siglo de las Luces* de ‘evadirse’ de la realidad revolucionaria, buscando en otras dimensiones históricas y geográficas lo en Cuba revolucionaria había en abundancia y lo mandó a ‘coger cursillos’ sobre cómo escribir (388). Esas políticas y su prácticas buscaban (preferiblemente) a lo que he llamado ‘el intelectual transmutable’ que pudiese *devenir*-ausente, lo cual no sólo implicaba el cambio (en cualquier dimensión) por voluntad propia, aunque el ejercicio de ésta ‘voluntad’ se cuestionase más de una vez, sobre todo después del caso Padilla. Sino también que la Revolución podría “transformar” al intelectual, convertirlo, reclutarlo, seducirlo, como diría Arenas, y a su ‘obra’ al lenguaje revolucionario. Era necesario también que la obra existente del artista/escritor redefinido por Castro como “intelectual” dentro de la Revolución, pudiera ser oportunamente “acomodada” a las nuevas demandas o coyunturas históricas. Quizás el mejor ejemplo, como he venido insistiendo en este capítulo, es el tristemente célebre “Caso Padilla” que dio por concluida ‘la luna de miel’ entre los intelectuales extranjeros y la revolución según la frase de Simone de Beauvoir. Padilla y su “caso” ejemplifican esa “transmutación” de un intelectual

que podía ofrecer resistencia y tenía que ser “convencido” y devenir, de colaborador-defensor de *P.M.-Lunes*, en crítico acérrimo de Lezama y de *Orígenes*. Terminando la metamorfosis Carlos/caja/Borís/Padilla con su auto-flagelación, su auto-censura frente a otros intelectuales, como el mejor y más eficiente ejemplo de un escarmiento público que quedará tatuado en la cultura cubana por-venir.⁶⁹ Quizás, menos dramática, la “transmutación” de la novela de Arenal que analicé en los primeros capítulos, *El sol a plomo*, y cómo la revolución apropió el texto, lo incorporó a su lenguaje hegemónico, y lo (re)presentó como su primera novela.

¿Cómo repercutieron “afectivamente” estos cambios en la obra y los intelectuales cubanos pos-revolucionarios? Algunos se plegaron, obedecieron, sin remedio o por conveniencia (Borís ‘alter-ego’ de Arenal; otros se marcharon del país cuando pudieron (Sarduy, se quedó en Francia después de obtener un beca; Cabrera Infante, que había sido enviado a una ‘misión’ del gobierno, no regresó a Cuba sino para el funeral de su madre y luego sale con la excusa de Seix Barral para no regresar nunca más).⁷⁰ Arenas se fue en 1980, durante el masivo éxodo del Mariel, después de ser etiquetado de “lacra, lumpen, homosexual, desviado” y todo cuanto cupo en la jerga nacional; otros murieron en el ostracismo, sin siquiera ver su obra cuando se publicaba en el extranjero, como Lezama Lima; otros murieron ‘por causas desconocidas’ o del corazón, como Virgilio Piñera (que nunca lo dejaron volver a salir de Cuba) o el mismo Lezama Lima; otros fueron, como los llamó Reinaldo Arenas, “turistas de la Revolución”, Carpentier; otros se suicidaron, Haydee Santamaría, según Arenas un 26 de Julio; otros como Arenal, se quedaron,

se mezclaron con el 'bulto' e intentaron producir, trabajar, sobrevivir como decía Arenas en *Viaje a La Habana*; otros, aprovechando la confusión, disfrazados de corderos, se convirtieron en 'espías de sus propios amigos', según Arenas, los casos de Pablo Armando Fernández y Padilla; otros se balancearon en la cuerda del coqueteo crítico y la complacencia servil, Edmundo Denoes o Fernández Retamar; pero la lista pudiera continuar.

CAPÍTULO 5

FABRICANDO AL ‘HOMBRE NUEVO’

5.1. CANCIONES PARA UNA NUEVA GENERACIÓN

Que nadie interrumpa el ritmo
Queremos amar en paz
Para decir en un grito
Cuba va, Cuba va.
¡Cuba va.....!

Grupo de experimentación sonora del ICAIC (1971)

El estribillo anterior pertenece a la canción “Cuba Va” del disco de vinilo “Canciones de una nueva generación en Cuba revolucionaria,” grabado en La Habana entre 1970 y 1971, por el “Grupo de experimentación sonora del ICAIC.” Un grupo de jóvenes músicos “rescatados” por Leo Brouwer de la UMAP, el EJT (Ejercito Juvenil del Trabajo) y de otras instituciones represivas destinadas a reorientar a las ovejas descarriadas. Interesante resulta que el sello disquero se llamaba *Paredón P1010* (Paredón Records) —que después pasará a ser parte de la EGREM—y editaba los discos en los Estados Unidos, en Brooklyn, Nueva York.

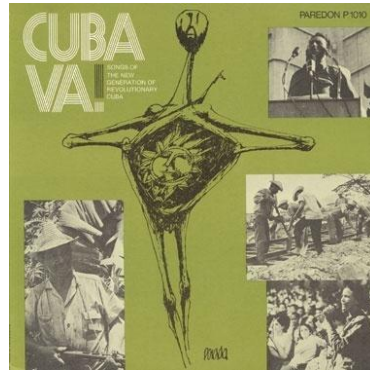


Figura 5.1 Caratula del disco “Cuba Va!”

En la caratula del disco, rodeado por viñetas elocuentes, una caricatura de Fidel Castro se abre el cuerpo con sus propias manos y de sus entrañas emerge el sol de una revolución pujante (figura 5.1). Es el parto artístico del líder que se entrega a su pueblo y este a su vez le responde empuñando las armas (foto en el borde inferior izquierdo), trabajando voluntariamente en la industrialización del país (debajo de la foto de Fidel Castro pronunciando un discurso en la Plaza de la Revolución frente al monumento a José Martí) y discutiendo colectivamente los problemas que afectaban a la nación-revolución.

En particular “Cuba Va” fue el resultado de la colaboración de tres jóvenes re-formados (‘recatados’ por Leo Brouwer de la UMAP), los cuales pasarían a ser los representantes visibles (ergo famosos) de “La Nueva Trova” cubana: Noel Nicola, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.⁷¹



Figura 5.2 Las dos caras del disco. Entre los títulos, en español e inglés, “Cuba Va!,” “Yolanda,” “Cuando digo futuro,” “Fusil contra fusil.”

El “ritmo” que nadie debe/puede interrumpir es el de la máquina afectiva detrás de la Zafra por los 10 millones de toneladas de azúcar, una cruzada nacional lanzada por Fidel Castro para probar al mundo, como lo hizo una década antes con la Campaña Nacional de Alfabetización, que la joven Revolución tenía la capacidad de movilizar al país entero, de activar el cuerpo productivo de la nación, con una idea, mediante el discurso, siempre que fuese el líder mesiánico quien lo pronunciara. De la dinámica que propone “Cuba Va,” el ritmo incontenible de la marcha revolucionaria y del progreso social, se expulsaba de la máquina sonora a los que interrumpían, a los que frenaban la marcha del “amor” patriótico; los que interrumpiesen, serían descargados como “ruidos,” cacofonías en la sinfonía revolucionaria; interesante también notar que aquellos trovadores loando la revolución habían sido, tan sólo unos meses antes, excretas y rechazos de la misma

máquina que ahora los incorporaba “al juego,” parafraseando de nuevo a Heberto Padilla.

Y si “Cuba Va” es precisamente el producto de la máquina sonora que estaba cumpliendo con las demandas hechas por el Ché Guevara en “El socialismo y el hombre nuevo,” entonces estos ‘reformados’ jóvenes trovadores está generando precisamente ‘las canciones para una nueva generación,’ tal y cómo lo anticipó Guevara: “ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la autentica voz del pueblo” (14).

A pesar de los cantos auténticos, la zafra colapsó prácticamente la economía cubana. Pero el poder de convocatoria y seducción de Fidel Castro mantuvieron a la revolución en marcha. Aunque Castro ofreció renunciar ante la debacle, el pueblo cubano volvió a reafirmar su apoyo en el líder mesiánico y carismático. La respuesta popular, abrumadora, fue el apoyo incondicional a Fidel, quien declaró entonces que: “la Zafra, va, va...”⁷² Traducida al espacio de cultura popular, mediada por supuesto por las estructuras de gobierno, la frase fundó el grupo de músicaailable “Los Van Van” bajo la dirección de Juan Formel, quien luego ganará un Grammy Latino en los 2000 y se les prohibirá presentarse en concierto en Miami; las protestas hicieron que el Grammy Latino se mudara a Los Ángeles, pero al final, “Los Van Van” no fueron.

De cierta manera, el grupo “Los Van Van” era la contraparte popular de otra cruzada cultural de la revolución impulsada por el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. En aquellos momentos de crisis a comienzos de su segunda

década, la revolución tuvo que reactivar todos los imaginemas y las ficciones fundacionales que revalidaran sus políticas culturales pero tenía también que poner en funcionamiento las necesarias ficciones correctivas que (re)alinearan al pueblo con respecto a tales políticas. Al reconocer su error y auto-flagelarse en público, Castro imponía en las masas el auto-diagnostico ‘moral’ pero sobre todo ‘revolucionario,’ ambos dentro la estructura coercitiva de las “Palabras a los intelectuales” de 1961 –dentro de la Revolución todo; fuera, ningún derecho. Herencia de la filosofía cristiana, resultado a su vez del proyecto epistemológico de la Ilustración, este sistema de auto-reevaluarse, de auto-diagnosticarse, a partir de un set de principios morales, sociales o políticos preestablecidos y fuera del control del sujeto, operó a lo largo de la Revolución de diferentes maneras. Estar constantemente redefiniendo posicionalidades, posicionamientos, territorialidades afectivas y de pertenencia a un proyecto que, como afirmó Retamar, éramos todos. Redefiniciones que intentaron eliminar aquel ‘pecado original’ en los intelectuales del que habló en Ché Guevara en *El socialismo y el hombre nuevo*: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos injertar el olmo para que de peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales... las nuevas generaciones vendrán libre del pecado original” (14).

Dentro de esas ficciones correctivas del ‘hombre nuevo’ siendo ‘cantado’ por el revolucionario reformado, quiero enfocarme en este capítulo en dos casos singularmente diferentes: una novela premiada en 1970 por Casa de Las Américas,

La última mujer y el próximo combate de Manuel Cofiño y en *Las aventuras de Elpidio Valdés* de Juan Padrón, éstas últimas aparecieron por primera vez como historietas en 1970 y también como animados unos años después. Aunque diferentes formalmente, ambos textos tuvieron en común la función de redefinir los parámetros dentro de los cuales debía funcionar el ‘hombre nuevo’ como lo había propuesto el Ché Guevara en 1965: “impedir que nuestra generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas” (*El socialismo y el hombre nuevo* 14).

5.2. LA ÚLTIMA MUJER Y EL PRÓXIMO COMBATE

La novela *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño —que se mueve entre la preocupación por la calidad de un potaje de chícharos, pasando por la vívida violación de una niña (Nati), hasta llegar al ritual de un exorcismo revolucionario (precisamente sobre el cuerpo de Nati)— representó tanto el comienzo como un paréntesis en la novelística cubana revolucionaria, sobre todo cuando los debates internos que la animaron los 60 terminaron congelándose en los 70 (A. Fonet; Eliseo Alberto). No obstante, José Antonio Portuondo aclamó la novela por ser la primera en definir una “perspectiva revolucionaria” y hacer una “clara exposición de una conciencia socialista” (citado en Méndez Rodenas 103). A la conciencia socialista que se refiere Portuondo es al final “positivo” de la novela, cuando Bruno, el héroe típico de la época, muere asesinado a mano de los ‘contra-revolucionarios’ mientras cumplía con la tarea asignada a él por la Revolución. La muerte del héroe subraya entonces que para los

narradores de este ‘realismo socialista’ predicado por Portuondo, la obra de la Revolución era lo más importante y debía continuar, aún si ello implicaba matar el revolucionario mismo –como individuo, claro está.

Adriana Méndez Rodenas afirma que “la novela narra las dificultades de establecer una cooperativa agrícola y los embates de la contrarrevolución dentro de los más estrictos parámetros del realismo socialista” (103). Parámetros que satisface la novela al insertar una serie de testimonios populares, como sedimentados aspectos de la cultura residual, que van cortando la trama por momentos y son una importante fuente de información sobre las estructuras de sentimientos y las políticas de afecto operando en aquel momento.⁷³ La novela tiene como centro al arquetípico y desechable Bruno, un “héroe positivo que aparece como la personificación del bien, el ‘hombre nuevo’ incapaz de impurezas o de excesos eróticos” (Méndez Rodena, 103). No obstante, se pudiera argumentar que la novela por momentos coquetea con el homoerotismo, sobre todo, en “los sueños” de Bruno.

Aunque concuerdo con Méndez Rodenas, debo hacer una pequeña salvedad. Sí es cierto que Bruno representa *el modelo* del ‘hombre nuevo’ pero Bruno no puede ser, ni lo será bajo los criterios del Ché en *El socialismo y el hombre nuevo*, un hombre nuevo. “ese hombre nuevo no puede ser “ni el del siglo XIX... ni el de nuestro siglo ‘decadente y morboso... el hombre del siglo XXI es una aspiración subjetiva y no sistematizada” (13). Además para el Ché, el hombre nuevo tenía que nacer dentro de la Revolución, educarse según la pedagogía revolucionaria y

comportarse como un sujeto y ciudadano modelo del poder hegemónico de la Revolución. Para construir el comunismo había que hacer al ‘hombre nuevo,’ dijo Guevara, y vislumbraba a ese ‘hombre nuevo’ naciendo en la etapa revolucionaria de la construcción del socialismo en Cuba que comenzó después de 1961 con la proclamación del carácter socialista de la revolución por Fidel Castro. Guevara definió al hombre nuevo de la siguiente manera: “creo que lo más sencillo es reconocer su cualidad de no hecho, de producto no acabado” (*El Hombre Nuevo*). Y como tal lo reproduce Cofiño, como un modelo maleable e inacabado, que sólo será posible en el siglo XXI. Bruno en la novela intenta ser ese revolucionario total, completo, que trabaja todas las horas de su vida, sintiendo la Revolución no como sacrificio sino como aporte al bienestar común de todo el pueblo cubano. Para lograrlo, Bruno lo sacrifica todo después que ha dejado detrás todo el lastre pequeño burgués que su vida anterior implicaba. Sacrificios que también deben verificarse en su estructura pasional, en la inversión de energía libidinal que haga Bruno en su vida diaria. Las acciones y los hechos concretos de Bruno tienen que estar encaminados al objetivo único del bien social, y no de satisfacer sus necesidades pasionales o sexuales. La familia es un lujo para Bruno, sobre todo, como decía el mismo Ché Guevara excusando su ausencia como Padre (Freud/Lacanian), porque la familia real sólo puede existir cuando ‘el hombre nuevo’ el revolucionario total logre castrar a su familia: “los dirigentes de la revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos, no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la

revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de revolución. No hay vida fuera de ella” (*El Hombre Nuevo*). Pero lo importante, coincidiendo con el Ché Guevara, es que Bruno va adquiriendo durante la novela una conciencia social que le permite verse más allá de la realidad de un presente que se muestra como imperfecto e inacabado.

5.2.1. El *deseado* héroe revolucionario

La novela comienza con Bruno y su chófer Sergio, funcionarios estatales,⁷⁴ saliendo en auto de La Habana camino a las montañas, al plan de reforestación forestal en “Las Deseadas” del cual será el nuevo director, después que Milé el corrupto director anterior fuera detenido por múltiples crímenes contra el Estado. Durante el viaje, Bruno va recordando segmentos de su vida, sobre todo de su vida familiar frustrada: la luna de miel en Miami, la esposa que lo abandonó y se marchó después del triunfo de la Revolución. Las escenas de su pasado reciente se van contrastando con el paisaje, con la zigzagueante carretera, la línea amarilla entrecortada, llena de accidentes, semejan su vida misma, y por ende, a la vida de “la revolución,” con sus conflictos internos y externos, con las dudas y las “traiciones.” De tal forma que el personaje de Bruno es muy similar a Sergio en la novela *Memorias del subdesarrollo* (1962) de Edmundo Desnoes, con la enorme diferencia de que Bruno no mira la Revolución en la distancia sino que vive en ella, se funde en ella. Es decir, Bruno ha sido capaz de remapearse (re-inventarse) dentro del territorio afectivo de la revolución pero una década después – Sergio, en

Memorias... está atrapado entre dos eventos, la invasión norteamericana por Playa Girón en 1961 y la crisis de los misiles en 1962.

Al llegar al Plan, Bruno encuentra a un grupo de mujeres que trabajan en los canteros, “todas usan sombreros de yarey sobre pañuelos y pantalones largos debajo de las sayas,” y todas, según la novela, “desean descaradamente” a los hombres “de La Habana,” que llegan vestidos como de La Habana, en un auto como de La Habana. Empujada por el resto, Mercedes da la bienvenida a Bruno, el ex capitán de la lucha insurreccional en La Sierra, y la imagen estereotípica del encuentro resulta en otra intertextual conexión esta vez de *Manuela* (1966), la protagonista del filme de Humberto Solás del mismo nombre que representa a la guajira mulata que se transforma en guerrillera revolucionaria.⁷⁵

La primera historia testimonial del pueblo presenta al antiguo dueño de “Las Deseadas,” Alejandro La O, latifundista que había expulsado a los campesinos de sus tierras, y “que era malo, malo de verdad” (36). Cuando se le murió el perro “lo veló como a un cristiano” (37) y, sin embargo, lo mismo mataba a la gente que a los animales; “murió del corazón en La Habana” dice un testimoniante (37). A estas alturas nos enteramos que (el personaje) Nati había sido violada a los 12 años por un “gordo fofó, calvo,” desdentado (55-6), que se había hecho cargo de ella, y ese había sido Alejandro La O.⁷⁶

Para contrarrestar al burgués pre-revolucionario y degenerado violador, en la novela se comienza a narrar la leyenda de Pedro el Buldocero, a partir del testimonio de sujetos anónimos del pueblo. Un día, Pedro puso un letrero en la

buldoza: “Me alcé” (103). Pedro se fue a La Sierra Grande (versión de la Sierra Maestra) y pasó “16 días en la cueva San Lázaro con 30 hombres alzado contra los casquitos;” pero “entonces triunfó la revolución.” Pedro “era valiente, peleaba y hacia pelear;” “estudiado que era” (93), “leído” (111). Pedro mató al Coronel, y otra voz popular, también anónima, confirma que todo eso era cierto, “era valiente, guapo,” y mató al Coronel “ese malo” (simplemente así) “que era amigo de Alejandro La O,” “era un ogro.” Pedro “mató a Rogelio Armarán,” porque éste último era “peor que una lechuza con hambre” (33-3, 45). De esta manera se dan en la novela dos visiones opuestas y complementarias que simplifican para el consumidor/lector el bien y el mal: por un lado, el héroe que mata al militar Batistiano y con ello no sólo se granjea el respeto del pueblo sino que asciende como mito al imaginario popular; por otro lado, el villano que está compuesto por un violador y por un esbirro de la tiranía.

Bruno escucha las historias y leyendas populares pero su función no es esa. Bruno quiere experimentar por sí mismo la situación real de los campesinos para comenzar su labor de reparador social. La imagen del abandono pre-revolucionario (ergo, heredado) y la necesidad de continuar el “proceso” socialista, queda evidenciada en la escena en la cual Bruno recorre las tierras “privadas” (fuera del Plan) y encuentra niños descalzos y mocosos en bohíos desvencijados “como si no hubiera pasado nada,” como si la revolución no hubiera llegado aún a esos lugares, promete que se construirán casas que no son entregadas nunca, pues morirá antes. Al indagar más, Bruno descubre que Milé —el destituido director— había vendido

baratas unas tierras a los campesinos locales, ante lo cual Bruno grita furioso: “pero esas tierras no eran de Milé sino del Estado (59), y piensa “ese Milé es un descarado y sin conciencia” (62). Con lo cual quedan establecidas no sólo las figuras delictivas de la compra/venta ilegal de tierras sino las implicaciones morales de tales “crímenes” contra el bienestar social.

Quiero analizar brevemente cómo maneja Cofiño las políticas homofóbicas y las relaciones de raza de los 70. Para introducir *su* visión de la sexualidad, el autor inserta al personaje de Alicio Arteaga “el podrido” (136) – “que no era de los más malos, pero era un podrido,” según la opinión popular. “Tenía aquí para que le cuidara la casa a un mariconcito que se llamaba Tomasito, medio mulatito él,” dice el testimonio, y continúa “se lo llevó para Miami.” Cuenta un *hombre* local que “un día, que Tomasito llamó para que lo ayudara porque venían gentes de La Habana con Alicio Arteaga, “lo que allí se formó fue tremendo... las mujeres andaban encueras en pelotas, con unas medias negras nada más... tenían una puerquita afeitada y perfumada que metían en la sala con un berraco negro y peludo, también perfumado, y los perros que habían traído en los carros, también perfumados,” afeites y perfumes que contrastan con el sudor de las mujeres compañeras de Mercedes mientras trabajan en el vivero, y con la cara barbuda de Bruno, con lo sucio y harapiento de sus ropas manchadas sangre vieja y sudor viejo. “Y dicen que toda esa gente” continúa el testimonio, “con los animales, ahí en la sala, hacían cochinas” (137). La casa –“linda por dentro... con bar grandísimo en la sala... espejos hasta en el techo... y hasta tenía cortinas y todo (¡Aquí en el monte!).”

Según el narrador anónimo, en una ocasión cuando los vecinos que trabajan también para Alicia le pidieron que “tirara un cablecito” para tener electricidad al menos las dos o tres veces que él venía el “tacaño” les dijo no, aunque en su casa tenía muchas lámparas alumbradas por las dos plantas de petróleo que apenas usaba. Pero aquella vez, cuando los animales y la orgía, los mismos inmorales que lo visitaban “le dieron candela a las cortinas y todos estaban encueros y como atontados; fijese lo mal que estaban que uno quería apagar la candela con ron” dice el narrador; y concluye “era un podrido ese Alicia Arteaga. Pero no era de los más malos. Eso también es verdad” (138).

Esta historia, que se inserta en la trama principal, representa simplemente, para Cofiño y sus admiradores, los vicios burgueses que aún sobrevivían en el campo, los podridos, los inmorales, no vivían en el Plan, venían de La Habana, de la Capital, para “hacer cosas tremendas” y sucias en el campo (136).

Sólo en dos momentos aparece “raza” como característica de los personajes en toda la novela. La primera, cuando un “negro alto lleno de grasa” le sale al paso a Bruno que lo mira seriamente, y el negro (intimidado por la mirada del héroe blanco) nunca llega a articular su preocupación, quedando fuera del discurso bajo la mirada aleccionadora del funcionario. La segunda, como vimos antes en el personaje del “mariconcito mulato” —como lo define el informante— al servicio del “podrido.” Acentuando de esta manera, en un solo personaje, dos categorías intolerables para el homofóbico y racialmente signado discurso revolucionario de los 60: homosexual y “no-blanco” —el ‘no-nombrar’ al blanco implica que se

asume, está “sabido” diría un personaje de la novela, y se “normaliza” lo blanco. Por tanto lo que tienes que nombrar es lo ‘no-normal,’ la anomalía, lo negro y homosexual.⁷⁷ Cofiño está entonces reproduciendo (acríticamente) lo que Carlos Moore consideró eran las dos características del acercamiento de Fidel Castro a las relaciones de raza en las primeras décadas de la Revolución:

Essentially, Castro’s speeches reconfirmed two permanent features of his approach to race relations: a commitment to an integrationist stance steeped in white liberal paternalism and a firm refusal to allow the racial question to escape that framework. In other words, it was out of the question for Blacks themselves to define the content of their own oppression, or define the terms of their ethnic emancipation (*The Cuba Reader* 422).

Y es que un componente fundamental de las tecnologías de normalización, como las explicó Foucault, en tanto ningún estado-ético escapa a la racionalidad normativa, es la creación sistemática de “anomalías” en el cuerpo social (creación, clasificación, narración y control, de las desviaciones sociales peligrosas), ejemplos: el delincuente, el pervertido o podrido sexualmente. La finalidad de un gobierno es la correcta disposición de esos casos –aún cuando dichos casos tienen que ser inventados para ser gobernados. Definir, diferenciar y localizar las perversiones resulta instrumental para aplicar o consolidar sexualidades ‘revolucionarias,’ o comportamientos regulados como tales, pues son éstos componentes imprescindibles de las tecnologías pedagógicas de formación del impoluto ‘hombre nuevo.’

Dos eventos paralelos marcan el “final” de la novela: la muerte del héroe masculino en los brazos suplicantes de la virginal Mercedes, y el exorcismo

revolucionario de Nati. La muerte de Bruno resulta en una reproducción de cualquier novelita rosa que pudiera haber circulado en Cuba; con un intenso melodrama – el héroe, herido de muerte, toma la mano de la compañera Mercedes. Mercedes, lacrimosa y doliente le pregunta: “¿Verdad que no te va a pasar nada? Vas a ponerte bien.” A lo cual el héroe responde: “no temo morir... pero ahora...” (328). Luís, el amigo de Bruno, y su médico intentan separarlos. Bruno está muy débil, pero Mercedes se aferra a la cama: “¡Déjenme!,” grita histérica. Luis mirando al derrumbado héroe comienza a recordarlo como “la camisa dura de sudor viejo y fango viejo y sangre vieja.” Luego lo ve “apoyado en el tronco de un árbol, fumando distraído” y diciéndolo antes del combate que “si había que morir se moría.” Pero al Bruno de los recuerdos de Luis “le gustaría que fuera cuando todo lo soñado se lograra... Morir con el sueño realizado... tengo fe en la gente... todo será posible” (329). Al regresar a la realidad, Luís ve que el rostro de Bruno se está contrayendo y conoce el rictus de la muerte; una señal que Mercedes siente en la mano con la que ha estado apretando a Bruno. Bruno ha muerto con la mirada fija para siempre en los ojos de Mercedes (329); pero vivo en el recuerdo de Luis, quien declarará que no ha sido este el último combate de Bruno; el próximo combate será realizar los sueños de Bruno: entregar casas al pueblo, construir la bodega y el parque (315-6).

5.2.2. Un exorcismo revolucionario

Aunque Portuondo alabó mucho estas escenas, la novela no termina con la muerte de Bruno sino con lo que he llamado un exorcismo revolucionario.⁷⁸ Inmediatamente después, la novela regresa a Nati que está tirada desnuda en el piso de la antigua casa donde la violó Alejandro La O cuando era niña, después de bañarse en un charco cercano. Los soldados que buscaban a los asesinos de Bruno la encontraron así, y al no saber que hacer, mandaron a llamar a su marido Clemente, que también estaba en el cerco. “Pero enseguida –antes de que Clemente llegara- la casa comenzó a derrumbarse” (331). Los milicianos corrieron despavoridos y dejaron a Nati por muerta. Pero de pronto la vieron emerger detrás de los “bejucos y helechos, abriéndose paso con las manos.” Como si fuera un milagro, Nati regresó al charco que formaba el manantial y “comenzó a echarse agua por la cara y por todo el cuerpo desnudo.” Aunque Nati estaba desnuda delante de los milicianos que la habían abandonado, ellos no la veían así porque, según Tute el primo de Pipe, “no la veíamos desnuda, tenía algo que nos daba lástima.” La lástima o el remordimiento se confundían con una suerte de perdón revolucionario a la mujer encuera; y el pudor del nuevo hombre viste a ‘la pecadora,’ que después de ser violada había pasado de hombre en hombre convirtiéndose en el objeto sexual del pueblo. “Pero Pipe insiste ¿Pero estaba desnuda? Y la viste desnuda;” Pero Tute intenta una vez más explicar lo inexplicable: “Sí chico... que no la veíamos como antes. Siempre cuando la veíamos moverse como se movía, la desnudábamos con los ojos, pero allí... fue

como si la vistiéramos con la mirada... no la veíamos como hembra, como mujer. Era como una fuerza, como algo ya no de esta tierra” (332).

Cuando Clemente, el marido de Nati, llegó por fin a la escena, apretó el hombro de su mujer desnuda conminándola y forzándola a que se vistiera. Clemente la miraba pero no la veía y como ella no reaccionaba, furioso la empujó de nuevo al agua. Según Tute, Nati se revolcaba en el charco “como una endemoniada... chillaba y lloraba con unos alaridos que no parecían humanos.” Clemente se fue corriendo e inmediatamente Nati levantó la mirada y le dijo a los milicianos: “¡Soy pura como el agua!” Cuando el Teniente al frente de los milicianos con la ayuda de una ‘preocupada vecina’ cubrieron a Nati con una sábana blanca, “entonces la volvimos a ver desnuda. Todo fue muy raro,” concluyó Tute (333-4).

La escena tiene una evidente lección moralizante: el buen revolucionario, el sujeto en formación, tiene que saber perdonar, al menos por un instante, y tiene que poder controlar e incluso suspender su instinto animal para no quedar al nivel de la bestia/mujer. La necesidad de ejercer un control sobre el cuerpo queda subrayada pues los desnudos (encueros) siempre son los personajes más “negativos,” que se exhiben descaradamente a los revolucionarios, por eso son “podridos” –aunque como dijo la narradora anónima antes “no de los más malos.”

El final sugiere además que Nati, definitivamente, se ha quitado de encima, tanto de su cuerpo narrado como de su memoria activa, el peso de la terrible violación que nunca fue “castigada.” El fantasma del violador, y de la sociedad que

la condenaba a ella como “mujer de la vida” aunque fue ella la abusada, parecen al menos simbólicamente. Al destruirse la casa, el último vestigio material a ser destruido para que ella quede purificada por el agua y por la mirada de lástima de los revolucionarios que la acogen de nuevo entre sábanas blancas. Al final, perdonar es tarea sublime pero también política. Sin embargo, es la naturaleza la que vuelve a resolver “un problema” social, ante la mirada impotente y desconcertada de la Revolución.⁷⁹

Estas escenas resumen lo que considero como un *exorcismo revolucionario*, la combinación de un ritual religioso con la mirada masculina revolucionaria y la consecuente expulsión de los demonios burgueses, de los explotadores, de los violadores, fuera del cuerpo socio-cultural de la nueva revolución. De tal manera que la elevación del nivel moral y cultural de las masas, tarea que como dijo Gramsci pertenecía al estado ético-cultural, creaba los límites, la regla de oro, con la cual medir sí se eleva o no la moral revolucionaria; aunque ello implique la reapropiación del ritual religioso (protestante) con la consecuente re-incorporación del mito del Mesías. Por supuesto, como argumenta Foucault, cada sociedad tiene su régimen de verdad, o “políticas generales” de la verdad, que son tipos de discursos aceptados y compartidos por las masas, los cuales cumplen la función de ser ‘la verdad’ (73). Cofiño, como *el* intelectual comprometido con la obra revolucionaria, está localizado en medio de la lucha por tales definiciones, en medio del ensamblaje de reglas de acuerdo con las cuales aparecen los binarios verdad/mentira, y algunos efectos específicos del poder que están conectados a

ellos. Es decir, se esperaba que el escritor (comprometido) generase sistemas para la producción, regulación, distribución, circulación y operación de *statements* (Foucault 74), de sistemas, mecanismos e instancias que nos permiten distinguir declaraciones falsas de verdaderas, y la forma en que cada una es sancionada; las técnicas y procedimientos válidos en la adquisición de la verdad (*Foucault Reader* 74-5).

Para reforzar la imagen del educador/científico como ‘autoridad’ que establezca (narrativamente) las dicotomía cierto/falso, y que en su momento haga las debidas separaciones entre ritual religioso y exorcismo revolucionario, Cofiño incluye al profesor Maré. Éste es un etnógrafo habanero que está conduciendo “una investigación sociológica” en las zonas rurales con enfoque en prácticas religiosas y ritualísticas de “brujería,” sobre todo en los milagros de la curación mediante el agua –interesante si consideramos que la ‘cura’ social de Nati o su exorcismo revolucionario ocurre precisamente a través del agua. Maré ha estado conversando con “la vieja Lucía” como representante de una generación de “viejos” que han mantenidos dichas prácticas. Bajo la recomendación del académico Maré, a Lucía la declararán loca y la forzarán a entrar al sanatorio; al parecer, los ‘exorcismos revolucionarios’ solamente funcionaban sobre los cuerpos jóvenes, sexuados, sexualmente activos y reproductivamente funcionales, porque sobre los ‘viejos’ y ‘viejas’ la única solución ‘científica’ parece ser otra violencia, médica según Cofiño.

Maré ha ido tomando notas del arsenal de historias afiebradas de la mujer, “de los relatos de aparecidos,” las “mentiras delirantes,” y de los “cuentos de espiritismo” (304). Maré subraya entonces la capacidad del educador (pedagogo científico autorizado) de poder determinar “lo cierto y lo falso,” pero además, “estudiar científicamente” los mecanismos de construcción de las “verdades” populares (en la tradición oral, pues la mujer se presenta como inculta, sufrida y triste por ser analfabeta). Maré no hace nada por combatir el analfabetismo en la zona que estudia. De nuevo, porque al parecer esos rezagos de prácticas no-científicas que él sanciona, están tan arraigadas en los ‘viejos’ y ‘viejas’ que no pueden ser ni vale la pena que sean extirpadas. Por ende Maré, como representante de las bio-políticas de la revolución, decide que esos elementos de culturas residuales (e incluso, emergentes) pueden desecharse como a los leprosos sociales que potencialmente contaminarían al hombre nuevo.

En resumen, el habitante “local,” el sujeto “exótico” no ilustrado, incapaz de escribir su propio nombre, es también un caudal, “un arsenal” de cultura popular que tiene que ser integrado al discurso (de las ciencias políticas) para que los intelectuales, ahora en su función específica de sociólogos, reporten sus hallazgos y los análisis a la Revolución, para que ésta, a través de los “políticos” (que Bruno representa) tomen las necesarias decisiones. En la década de los 60, la revalorización de lo “autóctono,” de la herencia cultural estratificada, tenía que pasar por una suerte de microscopio crítico “para expulsar los elementos contaminados y los falsos valores” como los definió Lisandro Otero (14). Producir

esas “excretas” era función del escritor. Cofiño las define, las nombra, y violentamente las exorciza para la revolución-deseada a través del “funcionario” (escritor/burócrata) “comprometido” y “verdaderamente revolucionario.” En otras palabras, reconocer la basura y recoger los frutos verdaderos de la obra de la Revolución era lo que Fornet y Portuondo esperaban del escritor/artista, del intelectual como los definió Fidel Castro en 1961.

5.3. NO TENGO SUPERMAN, TENGO A ELPIDIO VALDÉS

No tengo Superman, tengo a Elpidio Valdés/
y mi televisor fue ruso
Memorias, Carlos Varela

Paralelamente a la novela de Manuel Cofiño, se pueden leer las aventuras de Elpidio Valdés como otro componente de ‘las estructuras de sentimientos’ en Cuba durante los años setenta y ochenta. De tal manera que ésta sección intenta comenzar creando un dialogo mínimo entre las aventuras y un texto de Karl Marx, “1852 The Eighteen Brumarie of Louis Bonapert,” a través de la teoría marxista de la repetición histórica; prestando atención a la observación de Marx que “just when [the revolutionaries] seem engaged in revolutionizing themselves and things, in creating something entirely new, precisely in such epochs of revolutionary crisis, they anxiously conjure up the spirits of the past to their service” (595).

De hecho, en 1970 cuando se crea el personaje Elpidio Valdés, la tensión sobre la debacle económica de la zafra por los 10 millones estaba alcanzando el punto crítico. Aunque como he dicho la campaña demostró la capacidad de

convocatoria y movilización de la Revolución, Fidel Castro ofreció renunciar ante la crisis que él mismo animó con la frase “la zafra va, va!” La respuesta popular, exactamente como ocurrió en 1961 durante el sepelio de las víctimas de la frustrada invasión norteamericana por Playa Girón, fue la re-validación del líder mesiánico como eterno guía de la tambaleante revolución.

Para 1975, Elpidio Valdés terminó aparentemente confirmando el conjuro que Marx identificó como intrínseco a cualquier revolución. La historia, según el modelo de Marx, se repite a sí misma como un proceso positivo transformativo que él llamó ‘trágico.’ Mediante las aventuras de Elpidio, la revolución cubana de 1959 devino una repetición elíptica de las guerras decimonónicas contra España en el siglo XIX.⁸⁰ Continuando con la teoría de Marx, la historia se repite entonces primero como tragedia y luego como una farsa (594). La farsa en Marx es redefinida por Deleuze como una “repetición cómica,” “comic repetition works by means of some defect in the model of the past... the hero necessarily confronts this repetition so long as ‘the act is too big for him’” (92).⁸¹ Tan grande como lo fue para Bruno, por ejemplo, en la novela de Manuel Coñío que analicé anteriormente.

Para corregir el defecto en el modelo (Fidel Castro siendo en los 70 el modelo defectuoso que ofrece rendirse ante la debacle), los aparatos del estado ético-cultural vieron en Elpidio el vehículo perfecto para trazar la reconexión o repetición que re-contextualizase la tragedia histórica como victoria en el presente que será el futuro de la revolución deseada. Desear la revolución era entonces un movimiento hacia la ‘carencia’ en sentido Lacaniano, el ‘defecto’ tenía que ser

corregido en tanto el modelo del héroe había encontrado el acto histórico demasiado grande para él, incommensurable para su capacidad, y había ofrecido abdicar.

Además, la generación de Castro sabía que tarde o temprano alcanzarían el punto de obsolescencia; obsoletos o aún peor, podría ser asesinados como en el caso del modelo arquetípico Ché Guevara; y ahora, en los 70, Castro mismo probaba que nadie era infalible, ni siquiera el *uber*-revolucionario. De tal modo que forjarse “un hombre nuevo” fue más una estrategia de supervivencia, el *simulacrum* último que en su momento garantizaría la sobrevivencia del proyecto revolucionario.

Como decía Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, cualquier revolución necesita sus sistemas de crisis. Crisis es el modelo de funcionamiento de la revolución cubana, y Elpidio Valdés se encontró a sí mismo en el medio de una crisis superlativa, como el vehículo de la revolución “cómica” como diría Deleuze.⁸²

Esta sección se articula entonces a través de la lectura de varios episodios las *Aventuras de Elpidio Valdés*, un personaje de historietas creado por Juan Padrón en 1970. Además, analizo componentes de la colección de dibujos animados para T.V. cubana (de 9 a 10 minutos de duración), y que fueron re-editados y publicados en DVD por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas) en el 2001 bajo el título de *Colección Elpidio Valdés*. Una versión de este DVD fue re-publicada (“pirateada”) por “Virtual Productions” (2003), ampliamente distribuidas en Miami, N.Y. y Hialeah.

Quiero detenerme un momento en este detalle de la reproducción ilegal y la amplia distribución de un producto cultural emblemático de la Revolución en las comunidades cubanas en el exilio. Durante mi viaje de regreso a Cuba en el 2005, aunque las estaban presentando constantemente en la televisión cubana, me resultó casi imposible encontrar copias en DVD o video de estas mismas aventuras. Incluso, el único ejemplar de las aventuras en papel, lo encontré en la casa de un babalao cuyo hijo pequeño me aseguró que ese libro de historietas “era su libro de Historia de Cuba.” Para los cubanos en Miami, Elpidio Valdés se ha convertido también en un repositorio de “memoria colectiva,” suplantado a los museos, a las bibliotecas, los monumentos, a los espacios ‘históricos’ que por estar localizadas físicamente en la isla, en un enclave geográfico inamovible, no pueden ser recuperadas ni interpeladas (cuando surjan preguntas) por los cubanos en el exilio (muchas veces, ni por los mismos dentro de Cuba). Elpidio Valdés sin embargo es portátil, desechable, reproducible, puede ser encontrado y re-apropiado en cualquier momento; ha sido canibalizado y digerido, despojado de sus ropajes ideológicos, y sirve hoy de marcador vivencial a muchas generaciones de ‘hombres nuevos.’

5.3.1. Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores

La *Colección Elpidio Valdés* (2001) comienza, con el episodio “Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores,” que establece ya desde el comienzo la distribución de personajes en bandos irreconciliables: los cubanos (criollos, pillos manigüeros, insurrectos) representados por los mabises; los españoles (peninsulares, gallegos, andaluces, gachupines, panchos) representados por los

soldados o rayadillos (por su uniforme blanco con rayas azules); y por la comandancia española en la Isla compuesta por: el General Comandante de Brigada Don Agapito Resoples, como segundo al mando en Cuba; Don Valeriano Weyler, que aparecerá en un solo episodio, como él mismo Weyler; y dos coroneles, Zetaceo, educado en estrategia militar en los Estados Unidos; y “el Coronel Andaluz,” con fuerte acento y muy mala suerte durante todas las escaramuzas bélicas contra Elpidio.⁸³ Asociados a los españoles, actúan los contra-guerrilleros, especie de mercenarios cubanos a sueldo de la colonia, que hacían las veces de policías velando sobre todo las propiedades norteamericanas, representados por Media Cara (llamado así porque el pelo y la barba se confunden dejando ver sólo un ojo); y por Cortico, un personaje interesante cuyo nombre no muy codificado sugiere, por un lado, lo incompleto de la subjetividad del “traidor” a la revolución, a la patria, pero por otro lado, tiene también connotaciones sexuales en tanto la jerga popular utiliza el término ‘cortico’ o ‘cortinñango’ para referirse al sujeto masculino con deficiencias longitudinales en el miembro “viril.” La representación y la presencia de Cortico “desautoriza” inmediatamente al personaje y su compañero Media Cara, siendo considerados a priori ya como menos machos y por ello, según la narración masculinizante de la Revolución deseada, como virilmente castrados, menos valientes y por tanto menos “hombres” que sus coterráneos los mambises. Estos últimos personajes sí aparecen en extremo virilizados, masculinos en extremo, heterosexualmente signados y re-definidos por la ideología revolucionaria del “nuevo hombre” como los componentes preferidos por la nueva

historia cubana que re-narra ahora Elpidio Valdés. De hecho, y según su creador Juan Padrón, el muñequito fue ‘encargado’ por el Ministerio de Educación, en colaboración con los Pioneros, para contrarrestar el ‘efecto Disney’ en las nuevas generaciones, mediante la fabricación de un personaje guajiro, chiquitico y campechano con el cual se identificarían los niños y jóvenes cubanos, y mediante el cual se pudiera transmitir la historia de Cuba pero re-formateada por la revolución.

Precisamente es quizás *Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores* el cortometraje que mejor ejemplifica estas renarraciones históricas. El corto comienza en el pueblo de Coquito del Guayabal con el General Resoples entregando la bandera de combate al 5to. Batallón de Cazadores: ‘al mando del pundonoroso, del pundonoroso.... del... Coronel Andaluz’ – el Coronel nunca es llamado por su nombre, en una estrategia que lo despersonaliza y objetifica, lo regionaliza y lo estereotípica como el sujeto genérico propiedad de la Corona Española. Durante el discurso del General vemos a los cubanos, representados como un arcoíris multi-racial, todos desarmados, portando tan sólo el machete, que asisten evidentemente molestos y forzados al abanderamiento represivo colonial. El simbólico abanderamiento reafirma que el pueblo cubano, entendido como la nación cubana, está bajo control foráneo resultante de un largo proceso de colonización. Condición colonial que se acentúa con la presencia de las coyunturalmente vitoreadas e ineficientes tropas españolas, en un espacio afectivo incandescente que rechaza (aunque pasivamente) la ‘clonación’ que de España como ‘la madre patria’ ha hecho Resoples en la isla bajo su mando.

Durante *Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores* vemos en un primer plano a los soldados españoles perfectamente alineados, y definidos por Resoples como “los peninsulares de Coquito del Guayabal,” portando sus fusiles con bayonetas de combate caladas, en una distribución disciplinada que desaparecerá en el resto de las aventuras en la medida en que los mambises van recuperando el territorio.

En un plano intermedio se ubica la tarima desde donde Resoples se dirige a las tropas reconociendo “la habitual incompetencia del ejército español” y advirtiéndoles que tienen una obligación para con “la Patria,” y este abanderamiento simboliza la renovación de sus responsabilidades que ya están en entre-dicho. La insistencia del General en la mediocridad de la tropa hace “sudar” al “Coronel Andaluz” quien ufano proclama: “General, yo le garantizo que esta bandera nos iluminará el camino de la historia.” En un plano de fondo, una enorme y simbólica palma real se yergue indomable ante la presencia de los soldados colonialistas españoles. Imagen que puede leerse como el símbolo de la hidalguía y firmeza del pueblo cubano resistiendo “naturalmente” al enemigo, pero además puede leerse cómo componente del escudo nacional cubano que ahora tiene (en lugar de la bandera de las 5 franjas azul y blancas con el triángulo rojo y la estrella solitaria en el centro), el azul y el blanco de la colonización presente en los cuerpos uniformados de las tropas españolas. Esta lectura parece validarse en el resto del episodio debido a la presencia de otro símbolo patrio, la bandera cubana misma. Al fondo también están los cubanos, detrás de todo el andamiaje celebratorio español,

pero se nos presentan cómo difuminados en una masa colectiva, en donde el individuo ha desaparecido bajo la categoría de “pueblo.”

En un corte, vemos a los simpatizantes de España, a los borrachos mercenarios Media Cara y Cortico, a las afueras de una Taberna, vociferando “Viva España.” El personaje de Cortico resulta muy singular, tiene un sombrero pirata, con calavera y todo, y siempre está ebrio. Y será Cortico quien introduzca el humor popular en las escenas “serias” o de violencia.

En medio del desfile de tropas españolas –con soldados cansados, malhumorados y hasta dormitando- aparece María Silvia, la heroína de las Aventuras de Elpidio Valdés y esposa de Elpidio. María Silvia se ha disfrazado con una peluca rubia y capa roja como “Caperucita Roja” y está esperando por la señal de una mujer mayor para acercarse a la casa en donde se le entregará un paquete secreto que deberá conservar con su propia vida. Pero María Silvia es descubierta por Media Cara cuando el borracho contra-guerrillero le arranca la peluca. María Silvia está violando el toque de queda impuesto por el mando militar español al intenta salir del pueblo, y comenzarán entonces a perseguirla.

A partir de este momento, el paquete que se convertirá en la obsesión de todos los personajes en el episodio: Resoples lo quiere tener porque considera que con el contenido podrá atrapar finalmente a Valdés. María Silvia tiene que entregar “a salvo” el paquete de marras, del cual desconoce el contenido, en la loma donde se esconden los mambises y para ello contará con la ayuda de la niña Eutelia, una suerte de ayudante mulata, y de Pepito, el clásico niño travieso de todos los cuentos

verdes populares en Cuba. Por su parte, Media Cara y sus compinches son el instrumento complementario que se “embarran las manos” para limpiar los crímenes de Resoples y tendrán que “liquidar” a María Silvia y apoderarse del paquete secreto.

En secuencias cargadas de tiroteos y persecuciones estilo “cowboy,” el paquete pasará de mano en mano, caerá al río, será recuperado por María Silvia y sus amigos –en un derroche de valentía por parte de Pepito. Será finalmente entregado al General Mambí quien los espera acompañado por Elpidio Valdés en la loma. Pero antes de que esto suceda, en un fallido ataque a los “pillos insurrectos,” el 5to. de Cazadores pierde su propia bandera de combate. Resoples recibe la noticia en una escena muy divertida.

En una pared, detrás de los personajes españoles, vemos un detallado mapa de Cuba. Frente al mapa, el Coronel Andalúz le quiere hacer creer al General Resoples que no han perdido la bandera. Todo son “calumnias, injurias,” se defiende el coronel. Resoples, en camión de dormir, se va enfuriando ante el intento del coronel de hacer pasar la bandera robada por una bandera burdamente confeccionada con un ensamblaje de retazos y parches de telas, con el logo pintado a mano sobre los pedazos mal cosidos. Perdiendo la compostura, el General explota: “¡Apestosa falsificación hecha de calzoncillos; partida de incapaces, imbéciles, que no sirven para nada!” Y vamos viendo en otra escena a la mujer que entregó el paquete a María Silvia cosiendo una colorida bandera cubana. La cámara nos saca por la ventana del bohío hacia la montaña, en donde María Silvia se

reencuentra finalmente con Elpidio después de todas las peripecias con el paquete secreto.

Paralelamente acaban de llegar las tropas mambisas que no sólo han arrebatado los fusiles y las municiones “al 5to.” sino que son ellos los culpables por la pérdida de la bandera de asalto, a la cual está aún ceñido el abanderado español que no se resigna a perder su emblema. Al ver al español obstinadamente agarrando al símbolo, María Silvia exclama conmovida y casi a punto de llorar: “¡Ay! Como nosotros, cuando nos quería quitar la nuestra.” Este proceso de doble (des)identificación suaviza lo brutal de la escena para permitirnos inmediatamente después conocer, al fin, el contenido del paquete de marras: una bandera cubana de combate que ondeará libre detrás del héroe y de la heroína cubanos que se funden con apasionado beso, en una escena rosada muy hollywoodense.

Este episodio *Elpidio Valdés contra el 5to. de Cazadores* representa, desde mi punto de vista, el mejor logrado de toda la colección, en cuanto a representación de las ideologías y las subjetividades (identidades) de las partes contendientes se refiere. En un derroche de estereotipos, asistimos a la re-construcción de “lo español” como parásito enquistado en una tierra que, aunque colonizada por siglos, se resiste aún a ser consumida por el extranjero usurpador. Por otro, se nos presentan a los sujetos beligerantes en rupturas dicotómicas en donde los cubanos son todos valientes, arriesgados, heroicos (y sobre todo: disciplinados), mientras que la contraparte española aparece representada como disciplinada sólo en

presencia del alto mando militar (en presencia de las estructuras de castigo), y en general como cobardes, cansados, dormilones, histéricos y mentirosos, con la sola excepción del abanderado que se aferra a su emblema, pero que sucumbe ante el empuje del texto y de la ideologización de la moraleja patriótica cubana en boca de María Silvia.

Sujetos “disciplinados” que coinciden con la observación de Foucault (188) de que la disciplina, como técnica específica de poder, “construye a los individuos” debido a que las instancias de poder consideran al individuo tanto como objeto e instrumento del propio ejercicio de poder. Por lo cual, se nos recordará constantemente que Elpidio, a pesar de ser el super-héroe-criollo muy diferente a Super Man como decía Carlos Varela en su canción, no está fuera ni deja de estar interpelado dentro del engranaje maquínico de las relaciones de poder que imponen los rangos militares. Relaciones de poder que siempre están presentes y son efectivas en todos los episodios de las Aventuras.

Carlos Varela, trovador cubano que se hizo famoso y eclipsó a la misma vez en los noventa en Cuba, resume en esta canción “Memorias,” del disco “Jalisco Park,” las influencias culturales que tuvieron/tuvimos varias generaciones de “hombres nuevos” desde la década de los setenta. No tuvimos cómics norteamericanos ni televisores a color; tuvimos a Elpidio Valdés, un no-superhéroe guajiro y campechano que veíamos en los televisores Krim soviéticos en blanco y negro. Sin embargo, cuando miro de nuevo a las portadas de esta historieta en sus diferentes encarnaciones temporales, me resulta difícil no pensar

en “Little Hans,” el niño en Freud, como una suerte de “hombre nuevo,” o como un “Elpidito,” precisamente, el pequeño Elpidio, protagonista de una serie de aventuras que apareció en el 2000, después del regreso victorioso a la Patria del niño Elián Gonzales y la tropa de mambises del siglo XXI encabezada por su padre Juan Manuel.

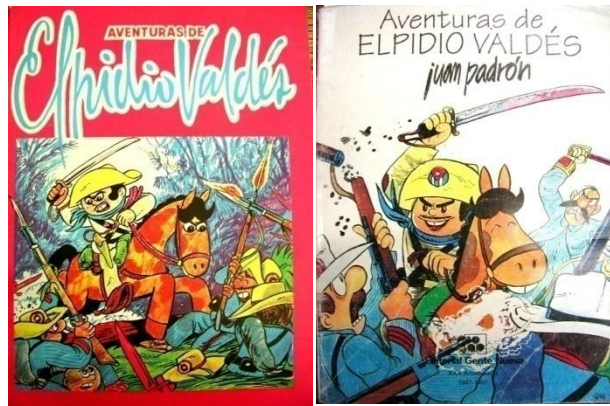


Figura 5.3 Dos portadas de las mismas “Aventuras de Elpidio Valdés,” la primera de los 80, la segunda de los 90. Autor, Juan Padrón. La Habana.

Regresando a otro episodio de la colección de Aventuras de Elpidio Valdés, en el titulado *Elpidio Valdés contra los Lanceiros*, el caballo aparecerá como un “objeto humanizado” (Armas 55), recurso típico del género cómic y de las caricaturas. La ‘humanización’ de Palmiche sucederá explícitamente en este episodio y a partir de aquí “[a] nadie asombra que ‘Palmiche,’ el caballo de ‘Elpidio Valdés,’ sea tan inteligente y a veces parlanchín como su jinete,” como afirma Paquita Armas, y es por tanto “un caso plenamente justificado” (Armas 56). En este episodio, Palmiche adquiere todos los imaginemas asociados con Elpidio, y dicha transferencia discursiva incluye también su “sex appeal,” su magnetismo para

atraer a las “yeguas” de los Lanceros españoles. Unas yeguas hermosas, como señala el Coronel Andaluz (otro personaje en la historia); pero son también y sobre todo unas yeguas letales cómo se nos muestra al comienzo del capítulo cuando “las bestias españolas” destrozan los muñecos colocados para su entrenamiento.

En este episodio, todos los caballos, tanto mambises como españoles, están agotados por las repetidas campañas bélicas y por “el clima de este maldito país” donde siempre llueve y hace un calor infernal como se queja Don Agapito Resoples, el general al frente de las tropas coloniales. Ante la imposibilidad de guerrear por el calor y la lluvia, Resoples comienza su habitual retórica justificando una retirada necesaria, pero antes de concluir, ya los soldados, sin esperar la orden, están empacando, listos para rendirse y visiblemente contentos. Pero esa alegría durará poco. Los Lanceros, al mando de Zetaseo (el joven andaluz educado en las artes de guerra por los ‘americanos’), aparecerán como refuerzos para continuar la batalla. Hastiados, los soldados retoman sus puestos. Pero las “feroces” yeguas de los Lanceros tienen una debilidad absoluta por los “machos salvajes y asesinos,” por eso siempre viajan con tres sementales a la cabeza para mantenerlas controladas. Pero Palmiche, en su despiste, se verá en medio de las coquetas yeguas bañándose en el río, y las convencerá a seguirlo. Se desata una persecución, que termina con Palmiche encerrado en una cueva y los tres asesinos equinos, uno chino, otro inglés y un americano, machucándolo a golpes. Pero con su habitual ingenuidad y con los elementos viriles transmutados adquiridos de su dueño Elpidio Valdés, el bravo Palmiche logrará derrotar a los oponentes, llevando

“cabalgaduras frescas” al campamento mambí, lo cual permite entonces una nueva victoria del ejército libertador sobre los sorprendidos e impotentes españoles –que ven a sus yeguas transformadas por sus deseos sexuales (libido diría Freud) en armas feroces pero de los mambises.

De nuevo, este episodio contribuye a subrayar lo patriótico y viril de los mambises y la incapacidad de los españoles de vencerles. El discurso “patriótico” de Resoples no convence a la desmoralizada tropa, con lo cual *la Revolución deseada* como subtexto en Elpidio, va deshaciendo y destruyendo la idea de *imperio* dentro de Cuba misma, una necesidad de las narrativas hegemónicas de aniquilar *ideas*, pues como afirmaba Said “for the enterprise of empire depends upon the *idea of having and empire*... then in turn imperialism adquires a kind of coherence”(11), una coherencia que se auto-destruye con soldados listos a rendirse y con una caballería (afeminada) incontrolable y loca por el macho caribeño.

El episodio propone una sustitución-humanización que refuerza, por un lado, lo bestial del lado enemigo, del español y, por otro, acentúa la candidez del nuevo héroe revolucionario cubano, que no pierde su encanto ni en los combates más feroces. Al final de este episodio Palmiche, el héroe de la jornada, no está celebrando como los demás caballos/soldados, y ante tal demostración del “controlado y disciplinado sujeto,” que no se deja seducir por la fama temporal del triunfo pero que tampoco cae en la lujuria de la bacanal carnavalesca, un mambí declara orgulloso: “Palmiche no entra en eso” (refiriéndose a la revertera), “¡Palmiche es un caballo de guerra!” Y como tal, la diversión y la lujuria quedan

anuladas por y bajo la acción del control militar. No obstante, al final, vemos al amoratado Palmiche que descansa bajo una manta mientras la niña Eutelia le abanica, en un giro que sobre-humaniza al caballo y redefine las relaciones de género que han venido siendo enfatizadas en todas las Aventuras de Elpidio Valdés. El sujeto masculino, y mejor si es un “caballo” por la connotación vernácula del término, siempre está por encima del sujeto femenino que como tal, como menos que el hombre según la lógica de una Revolución virilmente construida (recordemos las afirmaciones de Paquita Armas y de Samuel Feijó), está en la obligación, en el caso de este episodio, en la obligación para con los defensores de su Patria, de quedar seducida e impotente, privada de toda capacidad de agencia como sujeto, ante lo majestuoso del “hombre nuevo.” Servir, atender, abanicar incondicionalmente al “hombre,” al soldado Palmiche/Elpidio, al revolucionario super-macho, esa es la función de la niña/mujer. Una escena que se repetirá en otros episodios pero Palmiche será sustituido por Elpidio y, Eutelia por María Silvia.

Después de leer las aventuras de Elpidio Valdés, y siguiendo a Freud, vemos que la relación con el caballo es de sustitución. El caballo Palmiche sustituye, literalmente al Padre de Elpidio que ha caído muerto en combate contra las fuerzas colonialistas españolas en Cuba. Palmiche se convierte en el confidente de Elpidio, en su aliado total y de quien el mambí dependerá todo el tiempo. La vida de Elpidio está en las “manos” de su caballo. Por supuesto, no sería difícil argumentar que en los setenta, cuando Elpidio trasciende a la gran pantalla

cinematográfica, la asociación del símbolo caballo con Fidel Castro ya había permeado todas las capas de la sociedad cubana y se había convertido en el imaginema por excelencia a nivel de conversaciones informales. De cierta manera, el que Elpidio pudiese hablar con su caballo y que éste último hubiese sufrido una antropomorfización absoluta en las series de animados para la TV, no resultaba en lo absoluto problemática ni cuestionable para la audiencia –compuesta en su mayoría de los niños de mi generación. Éramos como suertes de pequeños Hans (el niño analizado por Freud), sujetos larvales *deviniendo*-hombres y mujeres nuevos/as, necesitando la traducción de códigos vivenciales a través de nuestros Padre, pero al estar ellos ausentes de nuestras vidas cotidianas, el “caballo” se convertía en nuestra red de salvación en el salto mortal a la adultez. Es decir, como estamos casi todo el tiempo en las becas, en las escuelas en el campo, en los centros de trabajo y estudio alejados de nuestras casas y de nuestros padres, las sustituciones simbólicas eran casi necesarias.

Para mucho de nosotros que atravesábamos el umbral de la educación adulta en los ochenta y noventa, la idea de Edipo como mecanismo de captura, pudo parecer como mínimo ajena pues el psicoanálisis en la revolución cubana quedó reducido a los muñequitos rusos de las 6 p.m. Sin embargo, cuando se intenta analizar la Revolución cubana como proceso rizomático, detectamos que la máquina abstracta de la disciplina continúa siendo reconocida como poderoso organismo atando líneas de vuelo, regulando cuerpos y confinando sujetos a los

bordes (cada vez más difusos) de una ficción sumamente anclada en las estructuras edipificantes.⁸⁴

Según May, Edipo y disciplina son, para Deleuze y Guattari, dos formas de máquinas abstractas que funcionan bajo el capitalismo –y para mis propósitos también bajo el ‘socialismo’ cubano- para capturar líneas de vuelo y prevenirlas de crear nuevas formas de vida (145). El *deseo*, como línea de vuelo, engendra para Deleuze y Guattari nuevas formas de vida; pero los dramas familiares que Edipo implica, al enfocarse en el deseo, retornan las energías de éste en sí mismas complicándolo de forma tal que su creatividad sea inhabitable. El deseo, bajo los complejos mecanismo y ensamblajes edípicos, se pone entonces al servicio del orden dominante, siendo éste en el caso analizado por Deleuze y Guattari, el capitalismo, y en mi disertación el socialismo “a lo cubano.”

Después de releer las *Aventuras de Elpidio Valdés* y haciendo algunas sustituciones simples, ‘Edipo-revolucionario’ como sistema equivalente a un régimen disciplinario –régimenes descritos extensamente por Foucault— enreda líneas de vuelo o escape, en lugar de abrirlas a sus propias experimentaciones. Edipo-revolucionario te dice que tus deseos, tus líneas de vuelo, están dirigidas realmente hacia tu propia familia (y en el proceso, devienes sujeto a través de aquellas llamadas Althusserianas). Cualquier cosa que tú creas que deseas, es realmente a tu madre o padre a quien deseas; todos tus deseos son, en fin, hacia la Revolución. Si te entregas de pleno a la ‘causa’ revolucionaria y aceptas ser un sujeto ‘límpido’ bajo la estructura del deseo de desear la Revolución, tus líneas de

vuelo son capturadas, bloqueadas y pueden ser (re)emplazadas al servicio de la Revolución en lugar de dejarlas libres para que persigan otras direcciones. Como resultante, la Revolución retiene su hegemonía sobre las “aventuras” inciertas que pudieran seguir a la deterritorialización afectiva de los cuerpos disciplinados retornado el deseo (o su carencia, en el sentido Lacaniano) hacia la familia, como hace Edipo, en lugar de permitirle moverse (centrífugamente) hacia la experimentación de nuevas conexiones. Cabe entonces cuestionarse, ¿qué sucede cuando no quieres operar dentro del régimen del deseo o simplemente no quieres desear la revolución?

Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari analizaron cómo funcionan las estructuras internalizadas del poder en nuestras vidas cotidianas y cómo estas tecnologías de castigo, vigilancia y control disciplinan al sujeto. Las *Aventuras de Elpidio Valdés*, en sus múltiples reencarnaciones, funcionan como termómetro social y como medidor del compromiso de los padres para la con la obra de la revolución que sus hijos deben o tienen que aceptar como sus deseos. De hecho la disciplina que proyectan las *Aventuras...* adquiere al menos dos sentidos. Por un lado, y como argumenta por ejemplo Foucault reworking el concepto de Friedrich Nietzsche “the will to power,” la ciencia creada por el hombre es su propio objeto; y según esta teoría, el complejo de Edipo sólo puede aparecer bajo ciertas condiciones históricas (precisamente la farsa se recontextualiza continuamente a través de productos culturales como las *Aventuras de Elpidio Valdés*. Por otro lado, Deleuze y Guattari en *Anti-Oedipus* aplican la disciplina a

los mecanismos diseminadores del complejo edípico de Freud, proceso que llaman “Oedipalization.”

Delueze y Guattari consideraban que el sistema capitalista y el psicoanálisis como su herramienta, dependían en hacer creer a las personas en un padre, que es mucho más poderoso que ellas y tiene un falo; un falo-símbolo que ellas no podrán obtener nunca. Para Delueze y Guattari la estructura familiar es la mínima unidad de esta sujeción porque ahora el poder no proviene de una fuerza central como Dios o el monarca, sino que es esparcido sobre pequeñas unidades de poder que mantienen sumisas a las personas. Por su parte Jacques Lacan, desde una posición estructuralista, al revisar el mismo complejo de Edipo propuesto por Freud, intenta combinar el psicoanálisis con la lingüística. Lacan propone que la posición del Padre no puede ser nunca ocupada por el infante pues por un lado, el niño tiene que identificarse con el padre para poder participar en relaciones sexuales; y por otro lado, el niño no puede *devenir-padre* porque esto implicaría tener relaciones sexuales con su propia madre. Bajo esta dualidad de ‘deberes,’ devenir-padre y no poder serlo, el Padre es elevado a categoría de ícono, o mejor dicho, a un ideal –el ideal del revolucionario que ofrenda su vida a la causa de la revolución-deseada, tan deseada que se hace necesaria y exige de sus hijos la rendición de sus propios deseos sexuales –tal y como vimos en la vida del personaje de Bruno en la novela de Cofiño.

El padre deja de ser “padre material real,” y se convierte en la función del padre, definido por Lacan como “el Nombre del Padre.” Algo semejante ocurre con

la madre. Lacan no hablará más sobre la “madre real” sino sobre *deseo*, que es el deseo de regresar al estado indiferenciado de estar junto con la madre, antes de que haya ocurrido la interferencia a través del Nombre-del-Padre. La solución a este drama es en Elpidio, matar al Padre, como en la obra de Sófocles, para cumplir con el oráculo de la Revolución-deseada.

De esta forma, en Lacan y Elpidio, el deseo carece de algo, deseo es “carencia.” El padre, y por consiguiente el falo (lo cual no quiere decir el pene real, sino una representación de cierta maestría), nunca pueden ser alcanzados, porque está por encima o fuera del sistema de lenguaje y no puede ser enunciado. Todo lenguaje depende de esta ausencia del falo en el sistema de significación. Según esta teoría, sin el falo fuera del lenguaje, nada en el lenguaje tendría sentido o podría ser diferenciado. Lacan produce entonces una remodelación de la teoría del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, y es su idea la que forma parte del pensamiento contemporáneo, específicamente del posestructuralismo: nada puede ser pensado que está fuera del lenguaje, pero el falo está allí y por tanto estructura de esa manera todo el sistema de pensamiento.

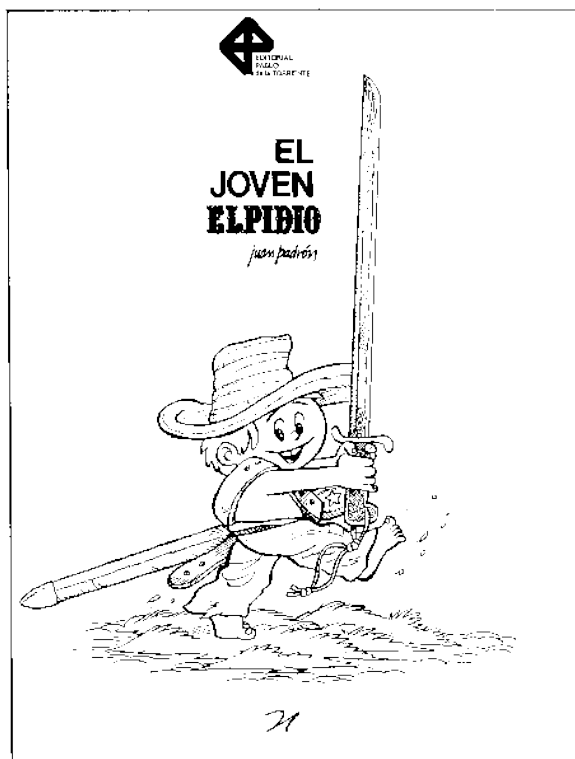


Figura 5.4 Portada de la serie “El joven Elpidio: creada por Juan Padrón. El fálico machete del Padre es empuñado por un jovial “Elpidito.”

Por otro lado, para Luce Irigaray en *Ce sexe qui n'en est pas u*, traducido al inglés como *This Sex Which Is Not One*, dentro del sistema Freudiano no hay lugar para la feminidad a no ser que esté relacionada con la masculinidad. María Elvira, la novia y luego esposa de Elpidio, sólo existe para compensar esa “carencia” en su marido; ella es la capitana que sigue siempre las ordenes de su coronel-esposo, es ante todo soldado de la Patria, ordenada y disciplinada por una estructura fálica-militar que la narra, que la describe, que la fabrica como tal. Incluso María Silvia, en el episodio *Elpidio Valdés contra la Cañonera*, se dirige al marido como Coronel Valdés frente al resto de la tropa. La mujer queda inmediatamente subordinada al sujeto masculino en el poder en una doble estructura represiva,

como esposa acatará las órdenes de su marido, y como soldado acatará las órdenes de un oficial de mayor gradación.

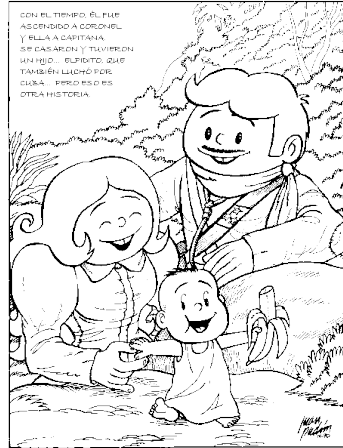


Figura 5.5 Elpidio y su nueva familia nuclear.

En el borde superior izquierdo se lee: “con el tiempo, el fue ascendido a coronel y ella a capitana. Se casaron y tuvieron un hijo... Elpidito, que también luchó por Cuba... pero eso es otra historia.”

De tal forma, y siguiendo a Irigaray, en las Aventuras de Elpidio Valdés hay solamente un órgano sexual: el pene/machete que vemos en la portada siendo esgrimido felizmente por el larval-sujeto “pequeño Elpidio” o Elpidito. Por supuesto, Irigaray está en desacuerdo con la idea de su maestro Lacan, y argumenta que hay mucho más en la mujer que carencia del pene (73). Para ella, la razón por la cual el pene es privilegiado en el modelo Freudiano es su visibilidad (lo cual es también obvio en la portada de Elpidito). Irigaray propone que esa es también la razón por la cual la sexualidad masculina está basada en la tenencia de pene y la sexualidad femenina en no tenerlo (‘no tener nada’ dice Irigaray). De tal manera que el paradigma de Freud propone que el deseo femenino es el deseo por un pene para así llenar el vacío de la carencia del mismo tal y como es descrito en el

complejo de Edipo. Freud dice que el placer femenino puede ser encontrado solamente en la reproducción. Es decir, la única manera que tiene la mujer para satisfacer su placer sexual, es a través del parto, de tener un niño, porque el niño es un sustituto del pene que ella no posee (34-57). Esta idea es obviamente descrita también en las Aventuras de Elpidio, pues la concreción de María Elvira, la satisfacción de su placer sexual produce el pequeño-modelo del Padre; Elpidio es ascendido pero ella sigue siendo la madre del niño. Irigaray arremete contra esta idea y se cuestiona: “How can we accept that the entire female sexuality is being controlled by the lack and envy of the penis?” (58).

A diferencia de lo que ocurre en la novela de Cofiño, la presencia de María Silvia en toda la vida activa de las Aventuras de Elpidio Valdés, subraya por un lado, la posibilidad de una familia nuclear heteronormada durante la guerra (algo que Bruno no podía concebir). Por otro lado, acentúa la capacidad del héroe mambí de amar (a otra ‘cosa’ que no sea la Patria) y, a su vez, de ser amado. María Silvia consolida la “masculinidad” y sobre todo, la heterosexualidad de los personajes cubanos en las Aventuras contra el colonialismo, dejando implícita que la ausencia de mujeres en el bando español esconde “comportamientos inmorales” que la Revolución deseada no podía permitir. Lo cual es justificado por Paquita Armas debido a que “hubo y existen razones para que en un momento determinado se llevara a grado casi absoluto el héroe positivo,” pues se imponía “ante todo resaltar sólo las virtudes de los hombres y mujeres que han hecho nuestra historia” (41). Al

final, remata Armas, “la historia nunca ha sido modelada por pusilánimes que dudan cada paso por dar” (42).

Pero Elpidio no es un super-héroe, no al menos como los clásicos norteamericanos que circularon en Cuba antes de 1959, aunque siempre triunfe, de alguna u otra manera, en todos los episodios. Para probar su “lado humano,” tiene que “estremecer” a los receptores, como pedía Paquita Armas (82). Aunque Elpidio tampoco “tiembla de miedo” ni “duda entre cumplir una tarea o arrojar en los brazos de su amor” (Armas 82), sí logra mostrar ese lado “sensible” estereotipo de los cubanos al que se refiere Armas, un lado que convierte al nuevo héroe cercano al “hombre ordinario” y por tanto permite la auto-identificación y la re-apropiación de los valores (re)presentados en el texto cultural.

5.3.2. El creador del comic devora al historiador

Creado por Juan Padrón para ser insertado como personaje secundario en 1970 en las aventuras de un samurái cubano en el siglo XIX llamado Kashibashi, Elpidio Valdés se convirtió inmediatamente en una suerte *Calibán* antropomórfico y devoró coyunturalmente a Kashibashi, pasando a ser el centro de lo que se convertirá con los años en un ícono de la Revolución y de la cultura popular cubana. Esto fue debido sobre todo a sus potencialidades discursivas infinitas muy acorde con las necesidades de la Revolución –potencialidades manifiestas en el hecho de que fue Elpidio Valdés quien dio la bienvenida a la patria al pequeño Elián/Hans/Elpidito y no Fidel Castro.⁸⁵

En un giro propio del Calibán de Retamar,⁸⁶ Elpidio Valdés deja de ser “the excluded, that which is eternally below possibility” (Said 213) y, con él, la historia de los mambises, y los mambises mismos, dejan –al menos aparentemente- de ser los marginados y reprimidos por la “historia oficial” pre-revolucionaria. Una historia que hasta 1959, representaba al mambí como “perdedor” en las guerras y como un estorbo a la modernización y democratización social de la isla a manos de los Estados Unidos. No podemos perder de vista, que la ‘asimilación’ de un texto o producto cultural, como Elpidio Valdés, no implica necesariamente *devenir similar* a lo que uno absorbe, sino mas bien *hacer algo similar* a lo que ya somos, haciendo el texto nuestro, apropiándolo o reapropiándolo (Storey 142). Al respecto, concuerdo en parte con Ana Merino en que “Elpidio Valdés surge como interpretación de un discurso que busca modelos de héroes revolucionarios” pues los niños “tienen que conocer la nueva historia de Cuba,” lo cual implica, continúa Merino, “reescribir el pasado y hacer una versión que los niños puedan incluir en su imaginario,” algo que Elpidio facilita en tanto “legitima otra versión de la memoria nacional cubana de los acontecimientos y reivindica el papel de los mambises como los verdaderos fundadores de una identidad cubana libre” (Merino 193-194).

Es decir, como afirmaba Edward Said “how we formulate or represent the past shapes our understanding and views of the present” (4). Por ende, toda la vida narrativa del personaje de historietas y de películas animadas Elpidio Valdés, tiene lugar en el espacio histórico de las Guerras de Independencia cubanas (1868-1898), contra la metrópoli española primero y, contra el imperialismo norteamericano más

tarde, de 1902 al presente.⁸⁷ No obstante, ambos enemigos, el español y “el yanqui,” se solaparán para crear un enemigo común homogeneizado, un cuerpo discursivo que se erigirá como *el enemigo* de la Revolución cubana a partir de 1959.

Lógicamente, para la Revolución declararse como heredera y continuadora “lógica” de las luchas por la Independencia, se tenía que crear una elipse narrativa, por demás palimpséstica, en tanto borraba tanto física como simbólicamente los residuos anteriores a 1959.⁸⁸ Sin embargo, los residuos continuaban y continúan apareciendo en la superficie de los imaginarios populares que se resistían, de cierta manera, al borrado histórico que se proponía la Revolución. Y en tal sentido, para acentuar aún más la tachadura y borradura, surgen *Las Aventuras de Elpidio Valdés* en 1970, dentro de un espacio cómic institucionalizado, controlado por el Partido Comunista de Cuba; eliminando a través de esa institucionalización, cualquier posibilidad de surgimiento de un “comix alternativo” o de resistencia a y en contra de la Revolución deseada.⁸⁹

El propósito de los mecanismo representacionales mediáticos de la Revolución de encontrar un lenguaje nacional, unificante y homogeneizante, con el cual seducir a las masas, necesita(ba) de la práctica de una cultura nacional que incluyese “from slogans to pamphlets and newspapers, from folktales and heroes to epic poetry, novels and drama” [y también los cómics] como subrayó Said (215). Sin ese lenguaje, la pedagogía el estado ético-cultural (Gramsci) queda inerte. A través de los episodios examinados, las políticas culturales hegemónicas de la

Revolución, van creando discursivamente (lenguajes) al mambí y a la guerra contra el imperialismo (corporeizado unas veces por España y otras por los norteamericanos como yanquis). Ambos, mambíses y enemigos, como elementos familiares, tangibles y representativos de lo que se supone que sea “el cubano” bajo la Revolución, en cualquier momento, sin vacilación. Leyendo y viendo las *Aventuras de Elpidio Valdés* el cubano sustituye consumo y producción por lectura y escritura, formas de producción secundaria según de Certeau, características de una producción silente, en tanto el lector “insinuates into another person’s text the ruses of pleasure and appropriation: he poaches on it” (xxi). De ésta manera, el lector cubano (en su desplazamiento trasatlánticamente condicionado) hace el texto “habitable” (“like a rented apartment” diría de Certeau) y, por tanto, el arte de leer o de ver los muñequitos animados deja de ser pasivo, “adding that the procedures of contemporary consumption appear to constitute a subtle art of renters who know how to insinuate their countless differences into the dominant text” (xxii).

El discurso en Elpidio Valdés permitiría la creación de un sujeto anónimo/universal: el cubano cómo revolucionario o *máquina deseante* de/por la revolución deseada (la auto-referencialidad que anotaba Foucault en la producción de discursos). Ese sujeto, como ciudadano revolucionario, se convierte gradualmente en la suma (¿finita?) de las funciones y predicados que anteriormente se encontraban dispersos y asignados a (muchos) diferentes sujetos, grupos, asociaciones o individuos.⁹⁰ Este sujeto cubano se convierte en modelo político, bajo las condiciones de una revolución socialista, que provee un modo de concebir

y construir al resto los cubanos “ordinarios” cómo un todo homogéneo e indivisible, sobre la base de un número finito, estable, aislado e interconectado de propiedades. Ensamblaje éste que también utiliza “políticas de afectos” en un entrejuego con las “estructuras de sentimientos,” según la definición de Raymond Williams. Es decir, podemos tener políticas que atiendan a los pronunciamientos explícitos y a las acciones entre los cuerpos de los sujetos, pero necesitamos también lo que Foucault llamaba micro-políticas, que se encarguen de las conexiones pasionales entre los cuerpos, la manera en que ciertas imágenes, desde los testigos hasta el líder totalitario o fascista, son cargadas con energías afectivas.

El consumo activo y afectivo de textos culturales como Elpidio Valdés y sus aventuras, se convierte en una forma de “apropiación textual” en el cual los lectores son viajeros que se mueven “across lands belonging to someone else, like nomads poaching their way across the fields they did not write” (de Certeau 174), en un viaje netamente trasatlántico: de Cuba hacia España —y el español— y viceversa.

Es un proceso (el de producción secundaria) que Said ha descrito también como de auto-definición que “it has a rhetoric, a set of occasions and authorities (national feasts, for example, times of crisis, founding fathers, basic texts, and so on), and a familiarity all its own” (37). Elpidio Valdés, en su aventura libertaria eterna, disciplinada y siempre identificado (desde su inserción en la matriz cultural en los años setenta) como parte inseparable de la construcción narrativa del pueblo cubano. Elpidio Valdés se ha ido configurando como esa autoridad a la cual se le

permite –además de poder ser “rentado”- como a ninguna otra, la narración del estado-nación cubano, siempre y cuando la mirada a España (y a los inversionistas peninsulares) responda estratégicamente a los movimientos del péndulo trasatlántico entre Madrid y La Habana; sin perder en el viaje “trasatlántico” la condición anti-imperialista que anima la propia revolución.

Al analizar este fenómeno de Elpidio Valdés como ‘cómico cubano’ ahora que vivo fuera de la isla (como sujeto exílico), no puedo ignorar que la cultura popular en sí misma “became fertile soil as leaders could enter into and manipulate cultural patterns for their own purposes” (Beezley 213). Ese espacio, el de la cultura popular, se convirtió en foco de atención no sólo de las políticas culturales de una naciente revolución cubana emprendiendo campañas pedagógicas destinadas a la formación de un “hombre nuevo,” sino que se convirtió también en el espacio para articular el *performance* del espectáculo nacional, especialmente en y durante los larguísimos discursos de Fidel Castro. Esas teatralidades sociales y políticas (*performances*), funcionando como instrumentos de articulación de los imaginarios sociales cubanos acorde con los intereses del sector social dominante, buscaban y buscan modelar y homogeneizar la sensibilidad social de una colectividad cultural heterogénea y polisémicamente articulada (durante su historia cómo nación/revolución); y en busca sobre todo de una identidad “cubana” y de “lo cubano,” pero sobre todo lo revolucionario del deseo de desear la propia ficción de la revolución, elementos que aparecerán, quizás como nunca antes, en *Las Aventuras de Elpidio Valdés*.

CAPÍTULO 6

REPARANDO LA REVOLUCIÓN

Ni una sola piedra de las trincheras de la moral y
del honor de Cuba puede quedar si reparar
Granma, 3 de Julio de 1989

6.1. “31” REPARACIONES A LA REVOLUCIÓN

Como he propuesto en capítulos anteriores, debemos considerar al intelectual (bajo/dentro de la Revolución) como en continuos procesos de *devenir(es)*, guerras de maniobras inestables y de resistencia a las políticas hegemónicas que se vienen articulando en Cuba desde 1959.⁹¹ Estos *devenires* son también procesos de negociación intelectual operando dentro de marcos correctivos/creativos una revolución-deseada. El *devenir-* intelectual revolucionario en Cuba ha sido un proceso de aprendizaje, de adquisición de afectividades subjetivas, incluyendo la fascinación con sus propias ficciones de *la* revolución deseada.⁹²

Dentro de esos marcos, los textos que analizo a continuación tienen como denominador común el acceso fragmentado a las tecnologías de lo imaginario. Son estas tecnologías de captura o dispositivos de intervención, formación, interferencia

y construcción de recursos (o espacios) afectivos rediseñados por el Estado-nación revolucionario cubano como consecuencia inmediata y paliativo afectivo a la debacle ocurrida en 1989, después de la caída del Muro de Berlín.

Paralelo a los eventos que se van sucediendo en Europa del este, los medios informativos del estado cubano incrementan la producción de noticias nacionales, levantándose a la vez una compleja barricada ‘emotiva’ con doble intención. Por un lado, continuar alimentando en el pueblo solamente los componentes energéticos afectivos que se consideraban necesarios para mantener en funcionamiento el proyecto revolucionario y la “reparación” de las “trincheras de la moral y del honor de Cuba,” proceso del cual la revolución saldrá más fortalecida,” como ratificaba Granma (3 de Julio de 1989: 1). Por otro lado, contrarrestar los embates cada vez más penetrantes de los medios informativos y noticiosos internacionales, y sobre todo, los “contra revolucionarios” provenientes del ‘vecino del Norte,’ los Estados Unidos.⁹³

Dentro de la isla parecía no ocurrir nada diferente, con la excepción de que se prohibieron tanto *Sputnik*⁹⁴ como *Novedades de Moscú*, las revistas soviéticas de mayor circulación en Cuba. Prohibiciones no casuales si se tiene en consideración que por definición *Perestroika* quiere “reestructuración” y Glasnost “apertura.” Es decir, en 1989 y emprendiendo un proceso de ‘reparación’ interno, a la Revolución cubana le preocupaban estas estrategias de reformas políticas, comenzadas por Gorbachov en la URSS en 1987; estrategias que incluyeron la liberación

económica, la democratización de la vida política y el incremento de la transparencia informativa.⁹⁵

A lo largo de 1989 parecía no ocurrir nada diferente dentro de la isla, al menos, políticamente.⁹⁶ El Partido Comunista de Cuba se reunía para organizar el XXX Aniversario del Triunfo de la Revolución y el XXXVI aniversario del asalto al cuartel Moncada. Fidel Castro se reunía con representantes de China, Corea del Norte, Alemania Democrática, España, Panamá y Chile (*Cronología* 182). El 2 de abril de 1989 Fidel Castro recibe a Mijaíl Gorbachov, y a su esposa Raisa, en el aeropuerto internacional “José Martí.” Según *The New York Times*, ambos líderes, después de besos y abrazos, recorren por casi 50 minutos la capital habanera en una limosina Chaika convertible, entre vítores y banderitas de colores, cubanas y soviéticas. Dos días después, se firmó el Tratado de Amistad y Cooperación entre Cuba y la URSS (April 3, 1989).

Dentro de Cuba, para los cubanos, ésta era la atmosfera cotidiana resultante de los sucesivos procesos de ‘sovietización’ social. Aunque ya comenzaban a desaparecer los productos alimenticios de origen soviético (la famosa carne rusa, por ejemplo) y dejaban de circular las publicaciones provenientes del inestable Campo Socialista europeo, parecía como si no sucediera “nada.”



Figura 6.1. Cómo utilizar las carnes enlatas, genéricamente llamadas “carne rusa,” que llegan a Cuba desde los países socialistas.
Recetas de cocina en la revista cubana *Bohemia* (1961: 167).

Sin embargo, en Mayo de 1989 la aparente quietud coyuntural comenzó a verse interrumpida y los efectos provocados por los eventos internacionales comenzaron a sentirse, sobre todo, a través de las prensa y televisión nacional. El día 24 aparece publicado en el periódico Granma un editorial, inspirado en las palabras del Ché Guevara en los 60, titulado “Primero dejar de ser que dejar de ser revolucionario,” en el cual se afirmaba que para el pueblo cubano “socialismo o muerte” era “una opción real” y, en lugar de comentarse sobre los eventos en

Europa del Este, se condena y ‘desenmascara’ al entonces presidente de los Estados Unidos, George H. Bush, por hacer declaraciones que según Granma se inmescuían en la política interior de Cuba (*Cronología* 184). Así surge la famosa frase que animó al ‘brinco ideológico:’ “Aquí el que no salte es yanqui,” una de las brillantes ideas movilizadoras del entonces canciller Roberto Robaina.⁹⁷

A mediados de 1989 y por primera vez en treinta años de revolución, se enjuició públicamente a un general del ejército, considerado como ‘intocable,’ acusado de tráfico de drogas y otras actividades ilícitas en Angola y sus presuntas conexiones con Pablo Escobar: el famoso juicio de Arnaldo Ochoa Sánchez y los hermanos La Guardia. Tres ex -oficiales de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y once del Ministerio del Interior (MININT) fueron encontrados culpables de cometer “graves delitos contra la patria, violaciones y trasgresiones” de las leyes revolucionarias y de poner en peligro a la Revolución misma (*Granma*, Editorial del 22 de Junio de 1989: 1). *El País*, en su edición del día 8 de Julio de 1989, publicó “El Escándalo Del Narcotráfico: Cuatro militares cubanos, condenados a muerte.” En la nota, el diario español reseñó los acontecimientos de la siguiente manera:

El fiscal Escalona, cuyos argumentos contra los cuatro principales condenados ha aceptado la sentencia militar, atribuyó a éstos un delito de alta traición, y lesiones graves al ‘prestigio de la Revolución y su credibilidad internacional.’ El general Ochoa, quien anunció que su último pensamiento ante el pelotón de fusilamiento sería para Fidel Castro, fue presentado ante la opinión pública como reo de un enorme crimen’ al haber comisionado al capitán Martínez para entrevistarse con Pablo Escobar.

Y se aclara que será Fidel Castro quien “decidirá en última instancia si se fusila o se conmuta la pena al general Ochoa y otros tres sentenciados.” “El general Arnaldo Ochoa, el coronel Antonio la Guardia, el mayor Amado Padrón y el capitán Jorge Valdés, expulsados deshonrosamente del Ejército y despojados de sus condecoraciones, caminan hacia el paredón de fusilamiento,” decía *El País*. El 13 de Julio de 1989, cumpliéndose la sentencia dictada por el Tribunal militar Especial en la Causa No.1, son fusilados Ochoa y los hermanos La Guardia (*Cronología*, 191). Comienza de esta manera la purga y la eliminación física que demandaba *Granma* como parte de la “reparación” de la Revolución.⁹⁸

Después de firmarse, bajo presiones internacionales, varios acuerdos entre Angola, Cuba y Sudáfrica, en septiembre de 1989 comienzan a regresar los cadáveres de soldados cubanos muertos en las campañas internacionalistas tanto en Angola como en Etiopía. Se declaró duelo nacional y los ataúdes cubiertos con banderas cubanas recorrieron las principales capitales de provinciales. Fueron once los muertos seleccionados por la Revolución como representantes de los más de 10,000 héroes caídos. Mientras tanto, en Berlín, el Muro comenzaba a ser destruido simbólica y no tan simbólicamente.

6.1.1. En Cuba, aunque se caiga el Muro: la Revolución ¡palante!

Mientras se iban sucediendo los eventos en torno a la caída del muro en Alemania, en La Habana se concentran, el 28 de diciembre, cientos de representantes de la Unión de Jóvenes Comunistas (U.J.C.) en la esquina de las calles 23 y 12, en el mismo sitio donde Fidel Castro declaró el carácter socialista de

la revolución pero 28 años antes (1961, exactamente cuándo comenzó a levantarse la cortina de hierro que separaba las Europas del este y del oeste), poniéndose en marcha la iniciativa nacional “31 y *palante*.” La iniciativa fue diseñada para recordar al resto del pueblo cubano el ineludible compromiso y la eterna deuda contraída para con la revolución, su obra, con Fidel, el partido y el socialismo:

[un] Estado socialista no se puede fundar por inseminación artificial o simple trasplante de embriones... Cuba no es un país donde el socialismo llegó tras las divisiones victoriosas del Ejército Rojo. En Cuba, el socialismo lo forjamos los cubanos en auténtica y heroica lucha. Treinta años de resistencia al más poderoso imperio de la tierra que quiso destruir a nuestra Revolución, dan testimonio de nuestra fortaleza política y moral... En Cuba, Revolución, socialismo e independencia nacional, están indisolublemente unidos (Fidel Castro 1989)⁹⁹

Tal vez, para los afligidos y ya nostálgicos revolucionarios cubanos, la celebración pretendía también rendir homenaje al recién comenzado a ser demolido Muro de Berlín; recordarnos también a todos los cubanos que en 1961 comenzó a cerrarse Berlín del Este con más de cien millas de alambradas de púas y guardias dispuestos a matar al que se atreviera a cruzar o desertar; un muro que como máquina de guerra funcionaría a base la represión más horrible; o tal vez no: porque en Cuba nunca necesitamos de un muro de cemento con francotiradores en las ventanas de los edificios que iban siendo tapiadas, ya tenemos el mar y los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y los Pioneros.

Como lo hizo en 1961, ahora en 1989, una vez más el ensamblaje *maquínico* narrativo del estado cubano supo manipular eficientemente los

acontecimientos nacionales (e internacionales) de forma tal que las presiones informativas que pudiesen filtrarse desde el exterior quedasen anuladas por las pasiones resultantes de una eficiente campaña emotiva interna que llamó: *31 arreglos a la Revolución*. De uno u otro modo, “everyone was involved, since many everyday articles, from lightbulbs to toothpaste, could often not be obtained by other means except recourse to the ‘informal sector’ of the economy. An ethos developed in which, because everyone did it, they also forgave each other for it. There was no other way to get by” (Chanan, 448). Por supuesto, continúa Michael Chanan, artistas, directores de cine e intelectuales en general, sintieron las consecuencias como todo el mundo (448).

Para la mayoría de los cubanos, no existía en realidad otra manera de ‘escapar’ a las precarias condiciones existentes que re-articularse dentro de un ‘sociolismo’ de nuevo tipo capaz de sobrepasar, o al menos operar tangencialmente, dentro de los inservibles mecanismos de control centralizado de la economía cubana. Me refiero al ‘socius’ funcionando como máquina decodificadora del deseo como lo definen Deleuze y Guattari: “the prime function incumbent upon the socius, has always been to codify the laws of desire... so that no flow exists that is not properly dammed up, channeled, regulated” (AO 33).¹⁰⁰ Acudir al delegado del Poder Popular provincial resultaba como mínimo una pérdida de tiempo colosal. A la postre, el ‘socio’ de los altos, el condecorado trabajador del mes o el funcionario de la empresa vecina, te podían ‘resolver’ tu problema siempre y cuando tuvieras con que pagar ‘el favor.’ Todos lo hacíamos,

como subraya Chanan: mis padres, e incluso mi abuelo ‘miembro fundador del PCC;’ una mano lavaba a la otra y ambas cubrían los ojos oficiales o falsificaban los documentos necesarios para que, como veremos en el cuento de López Sacha, tu mujer nunca se enterara de que habías roto la taza del inodoro mientras leías tu ficción favorita – o para que, y adulterando resultados médicos, el Servicio Militar Obligatorio no se llevara a tu hijo para Angola o Etiopía o a cualquier otro lugar del mundo; lugares desde donde ahora retornaban finalmente los cadáveres descompuesto de ‘los hombres nuevos’ asesinados por un proyecto internacionalista; pero retoraban solamente para ser enterrados gloriosamente al lado de la historia patria entre los desvencijados meta-discursos del siglo XX.

Pero, ¿qué sucede cuando el intelectual asiste al espectacular(izado) derrumbe de un orden social que se había tomado, bajo banderas corroídas de Marxismo-Leninismo, cómo la solución o la única alternativa a los más acuciantes problemas de la humanidad? Si como afirman los autores de *Reframing Latin America* los días de gloria y popularidad del socialismo en América Latina comenzaron con la Revolución Cubana de 1959 y concluyeron, más o menos, con el colapso de la Unión Soviética en 1989, ¿cómo reacciona el intelectual de izquierda cubano cuya producción cultural, ideológica, artística tiene raíz en la ahora no existente polarización mundial y la espina clavada en las entrañas del monstruo Martiano? ¹⁰¹

Precisamente, como reterritorialización afectiva de aquel momento de rupturas y derrumbes múltiples, corren a lo largo de la década de los noventas

flujos afectivos que además de representar la realidad de un estado-gobierno re-articulando los mecanismos audio-visuales de convencimiento y seducción (centrales a las tecnologías híbridas de castigo y control en sociedades hegemónicas), generan un orden o marco correctivo a las relaciones de pertenencia a la nación, la patria y la revolución. Categorías éstas que son re-imaginadas y re-apropiadas para producir la sensación de que adentro no pasa nada anormal, al menos *nada* que amenace el curso victorioso de la Revolución-deseada.

En condiciones de crisis, la revolución adopta como hijos-emblemas a esos intelectuales que reactivan el imaginario socio-cultural cubano premiando sus obras, las cuales circula controladamente por circuitos culturales oficiales. Pero también, colocan al productor de la ficción revolucionaria del lado positivo de las intensidades afectivas. Es decir, utilizando términos de Deleuze y Guattari, el Estado no cesa de *estríar* el espacio socio-cultural, eliminando por ósmosis o por incorporación ascética los textos “lisos” anclados en una realidad muy al centro del imaginario social cubano (revolucionario) contemporáneo.¹⁰² Los productores y sus textos que pueden re-conectar, crear vínculos colectivos con los sueños, las aspiraciones y los deseos populares pero también con las pesadillas, las frustraciones y los desencantos que se articulan en el *socius*, o mejor dicho, en una sociedad completamente ‘socializada.’ Y es dentro de este ‘socialismo’ como parodia al socialismo siendo reparado, que se articula el cuento “Dorando Mundo” (1992) de Francisco López Sacha.

6.2. EL 'DORADO MUNDO' DEL SOCIOLISMO CARIBEÑO

El cuento de López Sacha comienza cuando al personaje Filiberto “se le rompió la taza del inodoro... al iniciar su lectura en el baño” (Fornet 23). El cuento “vuelve desde otra perspectiva a aquel momento histórico en que Filiberto Blanco ve desplomarse, atónito, el muro de Berlín, la lealtad de su esposa y la taza del baño, y sabrá que no está preparado para enfrentar el mundo que se le viene encima” (Fornet 23). Mientras defeca, Filiberto está leyendo atónito los cintillos con las noticias provenientes de la lejana e inalcanzable Europa del Este. Hace un gesto brusco que rompió los arcos de la pieza sanitaria y de la base saltaron astillas que nadan ahora en un líquido que moja sus pantalones vía al tragante del baño. Filiberto no cree en Dios, pero ahora al ver la taza, su reacción fue un “¡Ay Dios mío!” y la desgracia le ensombreció la cara, corrió al fondo del apartamento y cierra bruscamente la llave de paso. Filiberto no había dado importancia a “la flojera de los tornillos” que ya venía sintiendo “pero el azar que trabaja en silencio hizo que los tornillos volvieran a aflojarse, que húngaros abrieran sus fronteras, que los turistas alemanes escaparan hacia el lado oeste, que él comprara el periódico al volver del trabajo, y ante el asombro de tantas catástrofes, se sentara de golpe a leer y rompiera la taza” (en *Cuento Cubano* 314).

Conectando ahora con su taza de baño rota, el Muro de Berlín deja de ser para Filiberto, para el cubano ‘de a pie,’ una localización geográfica imposible (la imposibilidad muy real de los cubanos de viajar al extranjero) y se transmuta en territorio afectivo, a la vez que se traslada también simbólicamente a su equivalente

en el espacio privado: precisamente la taza del baño, la cual será a partir de aquí el principio y final de todas sus preocupaciones. De esta manera, el espacio privado del cubano se verá violentado de pronto por el efecto-eco resultante de la aceleración del *tempo* de la historia en 1989; una aceleración que fue producida por “a synergy of social movements [and] the sudden collective awakening of people’s instinctual need to be free” (Katsiaficas 3). Un despertar social colectivo que se traducía en la rápida reacción del Filiberto ante la rotura no de un muro sino del baño.

Sin embargo, mientras en el resto del mundo el tempo de la historia se aceleraba, en La Habana de Filiberto todo comenzaba a desacelerarse, a retardarse y comprimirse de modo inquietante. Las sensaciones de Filiberto corroboran quizás que no es tanto una cuestión de cómo los sujetos producen estructuras sociales, sino de cómo los ensamblajes maquínicos deseantes producen sujetos, como dirían Deleuze y Guattari. Por supuesto, el deseo en “Dorado Mundo” va mucho más allá de simplemente ‘querer’ o ‘carecer’ Freud/Lacanianos. El deseo —en Filiberto— se comporta como una maquinaria de fuerzas, flujos y frenos/interrupciones de energía (Filiberto es energía en sí mismo). Como sujeto deseante, Filiberto está asistiendo a la (de)formación dinámica de un *socius* que López Sacha parodia como ‘el socio,’ deformación resultante de una ‘socio-lización’ que por décadas se mantuvo re-configurado como una estructura o mapa casi-estable integrable con mínima entropía, operando linealmente.

Básicamente, el ‘socio’ tendrá que funcionar dentro de las ruinas (tanto del Muro lejano como de la taza sanitaria cercana) como decodificadora de las sobrecodificaciones hechas por un estado totalitario, despótico y carente de medios materiales para resolver las necesidades básicas de la población. “Codificar – deseo,” y por tanto la angustia que provocan los flujos decodificados, es el negocio del socius Deleuziano (AO 139-163).

El cuento de López Sacha, escrito en 1992, reflexiona sobre el problema general que enfrenta la Revolución cubana a comienzos de la década de los noventa: la disolución (por efecto dominó de la caída del Muro represivo ‘berlinesco’) del sistema específico de producción socialista, pero que ahora se traduce como un problema de codificar el deseo. Es decir, lo que amenaza al modo de producción no es tan sólo una serie de ensamblajes factuales, las guerras, los desastres, las hambrunas, sino también la falla o la impotencia del modo de producción de reproducir los deseos subjetivos necesarios para su propia reproducción. Por tanto codificar implica (o conlleva) soldar el deseo a un modo particular de producción; lo cual envuelve, en parte, la presentación o compromiso particular con las pre-condiciones históricas del modo de producción. Todo modo de producción en crisis tiene que escamotear su contingencia, su historicidad y sobre todo su inestabilidad. Pero, ¿qué hacer cuando el socialismo cubano de los noventa, las formas de producción social (y también las producciones deseantes) envuelven “an un-engendered nonproductive attitude, an element of anti-production

coupled with the process, a full body that functions as a socius”? (*Anti-Oedipus* 10-16).

Aparentemente la inversión, las intensidades de energía o deseo colectivo que invertimos en la reproducción y circulación de relaciones de poder, declaran finalmente la deuda para con un equilibrio no-real que la ficción revolucionaria había mantenido para ocultar la bancarrota irremediable de los proyectos socialistas. El estado, compulsado ahora por las evidentes contingencias, tiene inevitablemente que acomodar las fluctuaciones energéticas, el cambio; tiene que re-invertir el excedente pasional y re-alinear entonces las estrategias de supervivencia en un mundo material que deja de ser linealmente-asimilable para convertirse en entropía positiva. Sobrevivir, como real y active operación del deseo, dependen de ser adaptable, en entropía positiva (Purdom 125). Filiberto se transforma en puro deseo, en epítome de la *deteritorialización* Deleuziana; es decir, el sujeto se convierte en producto, artículo o mercancía, y su subjetividad dependerá, aún más, no de lo que tiene, sino de lo que puede conseguir, o resolver, y del número de socios que incluya su mapa afectivo coyuntural.

Aparece así en el “Dorado Mundo” el personaje Mario Romaguera, llamado “el ejecutor,” un dirigente medio educado, que tiene un “socio” que le puede “resolver” el problema del baño a Filiberto. Definir a Romaguera como “el ejecutor” nos podría remitir inmediatamente a dos textos que he analizado antes, “Una caja de zapatos vacía” de Virgilio Piñera y al “Mejor traductor de Shakespeare” de Humberto Arenal. En las dos últimas instancias, el ejecutor era

también una suerte de verdugo que codificaba la subjetividad de los actores sociales. En este cuento de López Sacha, el ejecutor adquiere una nueva capacidad: la de resolver todos los problemas que tenga aquel mismo sujeto a través de las redes de la burocracia estatal.

Romanguera explica a su nuevo desesperado cliente que la operación es cara y compleja pues envuelva a múltiples personas: desde el almacenero que se lo roba hasta el socio que lo transporta al cliente; pasando por supuesto por Romanguera que quien más que vender, “hace un favor.” Mientras escuchaba esa ficcionalización de su realidad, Filiberto sintió la sangre bullirle bajo la piel, negó dos veces, “no puedo pagar ese dinero,” pero Romanguera insistió, “entiéndelo, mi hermano, ese servicio sanitario tiene que darse de baja por algún desperfecto... ¿Tú no sabes que todo es así?” (322-3). Todo es así, como afirmaba Chanan, todos estamos de una u otra manera relacionados en este nuevo ensamblaje de deseos y pasiones que ahora redefinen a Filiberto.

Filiberto sale a resolver su problema a través de nuevas alianzas que inevitablemente tienen que re-articularse entre vecinos y socios; alianzas que disminuyan ‘el peso’ de una deuda social infinita que ha perdido los límites exteriores, el peso de la isla en doble sentido: como moneda de cambio interno, exenta de valor positivo más allá de las re-delineadas fronteras nacionales, y de carga moral, simbólica o tan real como aguantarse los deseos y la necesidad de defecar todo tiempo que estuvo rota la taza del baño. Filiberto experimenta el cataclismo (la caída del muro se transmite como sismo hasta la taza del baño) a

través de su relación con los detritos humanos llegándole a las rodillas, dentro del apartamento que le entregó la Revolución en algún momento antes de la debacle. Si bien en el cuento de López Sacha se acentúa el no poder corregir (defecar) sentado y tener que hacerlo de pie en un papel para botarlo en la calle y el tener que convivir con el orine y las eses fecales por semanas, no llega a la excreción del llamado “realismo sucio” de Pedro Juan Gutiérrez (por ejemplo en *Trilogía Sucia de La Habana, El Rey de La Habana o Animal tropical*).

López Sacha presenta a Filiberto como el resultado si se quiere de la deuda que hemos adquirido los sujetos como precio por el derecho de pertenecer, de ser agentes o sujetos, ciudadanos eficientes de sistema en extremo ineficiente, económica y simbólicamente, en el cual recurrir al mercado-negro o circular en una hipócrita economía secundaria reemplaza a los inoperantes mecanismos estatales. Como resultado de su *deseo* Filiberto se desconecta del colectivo que marcaba su pertenencia a la sociedad; de ser empleado bancario pasa a ser miembro de una familia entrópica, elemento de una red de circulación de bienes materiales y de consumo subterráneo, produciéndose una suerte de conexión o alianza horizontal en la cual el sujeto *deviene* ruptura, eslabón separado de la cadena de reproducción social/legal de una revolución deseada. Pero esta desconexión es múltiple. Tiene, por un lado, la intensidad afectiva de la individualización, de la ruptura de Georgina con Filiberto que marca la desintegración final de la familia nuclear, ya los hijos estaban fuera del territorio afectivo inmediato, habían hecho sus propias familias diseminados por la isla; y por otro, el resultado del deseo, de la inmediata

necesidad de solucionar un acuciante problema, que afecta su autonomía y su economía personal, pero evadiendo – ¿inconscientemente?¹⁰³—los mecanismos estatales que se sabe se demoran o no funcionan, estimulando, promoviendo, reterritorializando los flujos de excedente en el sistema, lo cual es clave para la supervivencia del sistema mismo. Filiberto se transforma de ‘agregado’ a ‘segregado,’ moviéndose por la ciudad en busca de la taza del inodoro, bajo la paradoja interrogativa: qué crees tú que pienso yo cuando pienso en lo que tú estás pensando.

Por supuesto, Filiberto nunca saldrá del estriado-territorio del Estado: la solución molar a su problema ocurre dentro de esas mismas estrías que cree estar alisando: el sujeto que roba cree engañar al gobierno o a las instituciones estatales “dueñas” de los productos necesarios para la substancia cotidiana. Ocurre entonces una suerte de inversión especular múltiple, de doble engaño consabido, negociado si se quiere. Todos ganan algo. El estado soluciona indirectamente los problemas y adquiere a la vez el poder de condenar a los actores.

Filiberto, a pesar de su acuciante necesidad, continuaba como si nada más estuviera ocurriendo en su “Dorado Mundo.” Pagaba la cuota sindical y el día de Haber de las Milicias de Tropas Territoriales (MTT).¹⁰⁴ Visitaba las librerías cercanas e incluso compró un libro de cuentos de Eduardo Heras León que se preocupaba por “esos problemas de la clase obrera,” problemas que para Filiberto el intelectual educado en los clásicos parecían demasiado oscuros, a veces insulsos. La épica revolucionaria resultaba, después de todo, una ficción demasiado ajena

cuando se tiene que orinar de rodillas en su propia casa. “Ya no sé si escribe de prisa, o no se toma en cuenta a la gente real” piensa Filiberto mientras sigue leyendo, “lo cierto es que nos quedamos solos y esas minucias de la vida diaria nunca las ve nadie, ni siquiera un buen escritor” (312).

Pero el charco de agua seguía creciendo y ésta continuaba filtrándose mientras un nuevo locutor con “sonrisa beatífica” dio a conocer “las noticias de carácter internacional.” “Esa noche, los alemanes cruzaban la frontera, se registraban disturbios en Lituania y seguían bloqueados los caminos y las vías de ferrocarril en la República de Armenia. ¡A Dios carajo, se está acabando el campo socialista y todavía no encuentro a un plomero!” (318) Cuando encontró al plomero lo único que se podía hacer era clausurar la entrada de agua, tenía que poner una pieza o taza de baño nueva o se tendría que mudar. Otro vecino sugerirá a un nuevo socio, y este a otro; y la cadena de soluciones no llegará a tiempo para que Georgina, la mujer de Filiberto, no encuentre que su “Dorado Mundo” se ha venido abajo. Filiberto se conecta, como máquina deseante, una y otra vez con frenos y facilitadores, con elementos de la máquina-criminal (crimen entendido como robo al Estado a mano de sus propios empleados) que funcionan como micro-núcleos de resistencia y subversión evadiendo al policía/Estado/ley que (nos) ha instalado *la Revolución deseada* en las últimas décadas. Un sistema de control disciplinario novedoso, dentro del cual los prisioneros saben en todo momento que son vigilados, y se genera un silencio en los sujetos bajo constante escrutinio; no hay

escasez de silencio en el encarcelamiento en abstracto, especialmente cuando se acopla con moralidad (Leigh Brown, 9).

Mientras la televisión cubana transmitía imágenes de la debacle europea y los movimientos sociales de aquellos países despertaban del letargo socialista-real, Filiberto sufría de muy diferentes y acuciantes realidades: tiene que resolver como sea una nueva taza de baño so pena de ser castrado (simbólicamente) por su aterrador mujer quien ya sólo le permite leer, ejercerse como intelectual, en un espacio reducido y ahora inundado de fecales realidades.¹⁰⁵

Pensaba mucho más en su mujer, a quien temía, porque le provocaba un sentimiento de culpa... su mujer le reprochaba su carácter, su torpeza, su manía de andar entre papeles... cuando estaba furiosa le reprochaba... hasta el contacto con gente de oficina que no le resolvían nada. Ay Filiberto, te tengo que dejar por imposible. Si no fuera por mí en esta casa no habría ni frigidaire (sic), ni televisor, ni muebles, y tú andarías como las polillas, viviendo entre libros. (316-7)

Su mujer regresa en la tarde, se tira en el balance de la sala, “¿cogiste el pollo?” fue lo primero que le pregunta al aturdido Filiberto quien le grita a su vez como respuesta: “¡No entres al baño!” y suavizando el tono bajo el peso de la culpa remarcó “está roto. Su mujer se levantó de súbito.” Indecisa, taconeando hasta el fondo del apartamento, mirándolo todo, y regresa con la cara enrojecida. Hecha una furia, explota:

yo me voy. Yo regreso ahora mismo. ¿Qué te imaginas? Filiberto sintió una punzada de miedo, una frialdad que lo dejaba inerte... Ay, Filiberto tú nunca vas a resolver el problema. En este país hay que tener agallas para sobrevivir... ¿A que no has ido al Poder Popular? ¿No lo ves? Pues yo me planto frente al delegado y chillo hasta que me resuelva (327).

La “culpa” de Filiberto lo diluye en “un estado larval donde la rabia, el estupor, y el deseo de terminar con su mujer, predominaban” (328). Georgina sale, como siempre, con un portazo muy a los Ibsen. Filiberto se dedica a pensar, “gozando de esa libertad interior que le había regalado el baño roto” (328-9).

La rotura de la pieza de saneamiento social implica entonces el abandono, la erosión/escisión resultante de la captura estatal del espacio privado y familiar, y el cruce acelerado de los sujetos por los circuitos alternativos de economías secundarias o mercado negro en los cuales fluyen funcionarios y burócratas, almaceneros y plomeros, letrados y criminales de nuevo tipo. Lo novedoso es que el poder panóptico cómo lo articuló Foucault (en *Discipline and Punish*) con su ensamblaje dual, disciplina de observación omnipresente y presencia desconocida, no se tiene que mostrar a sí mismo *per se* como respuesta a la delincuencia, sino que continua funcionando inconscientemente en Filiberto/criminal/necesitado, tensando el desplazamiento del sujeto por las estructuras de poder estatal/nacional, específicamente, en el espacio urbano –la capital, el centro del Poder.¹⁰⁶

El cuento consigue representar, desde mi punto de vista, a un tipo semi-ignorado de *hombre nuevo* que ha sido reformado, o reterritorializado, corrigiéndose (en el doble sentido del término) como sujeto del poder/Estado/nación en crisis o mutación afectiva a partir de 1989. De cierta manera, Filiberto es un recluso de nuevo tipo, menos preocupado por irse del país y mucho más consciente de la necesidad de sobrevivir a toda costa la doble o múltiple presión que lo encarcelaba no sólo a “la isla real,” como la llamó Abel

Prieto, sino también a su familia/esposa y la ansiedad simbólica de castración que ésta representa. Una desilusión con el hombre nuevo, ese espejismo engañoso resultado de una poética propaganda socialista, que ya había sido narrada brillantemente por Senel Paz en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990).

6.3. LOBOS, HELADOS Y HOMBRES NUEVOS

El cuento de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” inauguró no sólo la década de los noventa, precedida por el derrumbe del Campo Socialista europeo que López Sacha acentúa en “Dorado Mundo,” sino que comenzó a cuestionar la validez operacional del mito del ‘hombre nuevo,’ reintroduciendo también cuestiones de género, raza y sexualidad en las críticas al proyecto revolucionario cubano. A lo largo del cuento de Paz vamos asistiendo a la re-alfabetización afectiva de David Álvarez, un joven modelo de hombre nuevo, quien había prometido incluso dejar de masturbarse con tal de no ser jamás reconocido en público por haber participado en una frustrada producción teatral de “Casa de Muñecas” de Henry Ibsen cuando estaba en el preuniversitario.¹⁰⁷ Uno de los pocos testigos avergonzados del asesinato artístico que de Ibsen hiciera David bajo la dirección de una frustrada y pálida maestra fue Diego. Éste último actuará como maestro lezamiano sustituto en la recuperación y expansión afectiva de un reprimido David quien vive escindido entre su pasión, su deseo, por los libros y su papel (asignado) como joven revolucionario que se tiene que comportar como “hombre” dentro las normativas heterosexuales impuestas por la Revolución al hombre nuevo que él representa. Este lado heterosexual (o mejor dicho, hetero-

normativo) de David rechaza en un principio las ofertas intelectuales y afectivas de Diego, un treintañero que se consideraba abierta e indiscutiblemente maricón y no homosexual, pues según su propia teoría —que David irá comprendiendo a lo largo del cuento—, los homosexuales saben que les gusta un falo pero pueden contenerse, “pero los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos toda compostura, mejor dicho, nos descocamos, éstos somos maricones, David, ma-ri-co-nes, no hay más vuelta que darle” (también en el volumen editado por Fornet, 250).

Todo comienza en *Coppelia* “la capital del helado” en La Habana, Diego reconoce a David y después de colarse en su mesa, usa a Vargas Llosa, “un reaccionario” que “hablaba mierdas de Cuba y el socialismo dondequiera que se paraba,” (251) como carnada para atraer a “su última carta,” a “el último que le quedaba por probar antes de decidir que todo era una mierda y que Dios se había equivocado y Carlos Marx mucho más” (258-9). Pero después de tanta expectación por parte de Diego, David el típico machito que se narra *mujik*¹⁰⁸ y no guajiro de Las Villas, resulta ser una mala copia del hombre nuevo “en quien [Diego] depositaba tantas esperanzas.” David parecía más una pesadilla, un engañador espejismo de lo que “no era más que poesía, una burla, propaganda socialista, porque si había algún hombre nuevo en La Habana no podía ser uno de esos forzudos y bellísimos de los Comandos Especiales, sino alguien como [David]... capaz de hacer el ridículo... conversar; carajo, conversar” (258-9).

Al final, Diego se verá forzado a salir de Cuba, a pesar de ser “tan patriota y firme como cualquiera” y de que “entre picha y la cubanía” escogía “la cubanía” (263). El espacio que le correspondía a los “maricones” como se define Diego, por su intelecto y el tiempo que le dedicaban al “sacerdocio” de la Cultura nacional (262-3), se les negaba por débiles, “y el mundo de ustedes no es para los débiles. Al contrario, ustedes actúan como si no existiéramos, como si fuéramos así sólo para mortificarlos y ponernos de acuerdo con la gusanera... también se puede ser maricón y fuerte. Los ejemplos sobran. Pero no es mi caso. Yo soy débil, me aterra la edad, no puedo esperar diez o quince años a que ustedes recapaciten, por mucha confianza que tenga en la Revolución” (270).

De “débil” e inservible catalogó también Georgina a su marido Filiberto en “Dorado Mundo.” Sin embargo, en estos cuentos son el homosexual (Diego) y la mujer (Georgina) quienes “se van” de la escena/isla con un portazo a lo Ibsen. Simbólicamente, los “hombres” permanecen, se quedan luchando y sobreviviendo en su ambiente normativo en franco deterioro. Una solución que debe haber hecho feliz a más de un censor revolucionario: el mítico hombrecillo nuevo sobrevivirá, siempre y cuando aquellos que lo critican, contaminan y perturban, se vayan del país.

Este giro no deja de ser relevante si tenemos en consideración que en los momentos que se escriben y se premian ambos cuentos (a comienzos del Período Especial, entre 1990-1993) *la Revolución deseada* necesitaba re-articular una suerte de narrativas de pertenencia, que re-territorializaran a su vez todos los espacios

afectivos que el derrumbe del socialismo europeo había producido en los sujetos nacionales. De tal manera, ambos cuentos (“Dorado Mundo” y “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”) funcionan como novísima borradura o como ‘alisamiento’ de espacios extremadamente estríados que la máquina-Estado (abstracta) tiene que recuperar para volverlos a estriar una y otra vez, y así hasta el infinito.

Provocándose múltiples series de procesos que forman un ensamblaje de afectos y estructuras de sentimientos. Como elemento de esa máquina reterritorializadora afectiva se estrena en La Habana una versión cinematográfica del cuento de Senel Paz, *Fresa y Chocolate* (1993) dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.¹⁰⁹ Diego y yo, o David y yo, pudimos habernos cruzado en la esquina de Coppelia, en L y 23 o en la entrada derruida del Barrio Chino durante la filmación de la película a principio de los noventa. Por todo el campo de la universidad corrían las voces de que se estaba filmando una película sobre homosexuales en la Rampa. Los que tuvimos la suerte de coger una guagua a tiempo alcanzamos a ver de lejos a Titón dirigiendo a Mirta Ibarra sudando bajo el sol del mediodía, a Jorge Perogurría maquillándose para ser Diego.

Estábamos en aquellos momentos, los que llegábamos del “interior” del país, como el personaje de David interpretado por Vladimir Cruz, *explorándonos*, explorando (investigando) nuestros cuerpos a través de maromas sexuadas que incluían esperar el turno en una posada “llena de huecos” como le dice la novia a David al comienzo de la película, hasta las caminatas eternas en busca de La Habana, el centro de todo lo que se asociaba con “civilización” y también con

vicios. Y ahí estábamos entonces sentados en la sala del cine Yara, antiguo CMQ, recibiendo aquellas cuotas afectivas inesperadas sobre el sexo y sobre las materias relacionadas, de las cuales sólo teníamos hasta ese momento aquel libro de Schnabl “El hombre y la mujer en la intimidad” publicado por primera vez en Cuba a fines de los 70 por la Editorial Científico Técnica. El libro circulaba de mano en mano quizás, para muchos chicos de mi generación, menos por las discusiones sobre la homosexualidad y un poco más por las imágenes, las detalladas explicaciones de algo que teníamos ahí según la biología tradicional socialista, que sabíamos que funcionaba de ciertas maneras porque lo usábamos, pero realmente no entendíamos muy bien ni el cómo ni el por qué (El Kama-Sutra, casi prohibido en los 70, fue publicado, sin imágenes, en los 80. Todo un aburrimiento). Creo que el primer desnudo “permitido” por los circuitos cinematográficos cubanos vino con *Moscú no cree en las lágrimas* (1979) película soviética dirigida por Vladimir Menshov que obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera en 1980.

Después del éxito editorial de *El hombre y la mujer en la intimidad*, como argumenta Emilio Bejel en *Gay Cuban Nation*, la propuesta específica (y me refiero a ella como ‘tradicional’) de ver la homosexualidad como patología, como enfermedad “el sufrir de homosexualidad,” estaba siendo bombardeada desde la Europa del Este y nos llegaba a través de Schnabl. Como hemos visto anteriormente, a mediados de los sesenta Samuel Feijó, escritor extremadamente comprometido con las campañas pedagógicas de la Revolución, había definido las desviaciones de la norma heterosexual como “crimen,” como ‘vicio nefando y

funesto' enquistado en los escritores y artistas homosexuales o seudohomosexuales; y contra esos vicios y sus 'emplumados' intelectuales que nunca podrían representar la Revolución, luchaba según Feijoo todo 'un país viril,' con un ejército de hombres virilísimos.

Ahora en *Fresa y Chocolate* y por primera vez en público, las lecturas divergentes provenientes de la Europa del Este entran en colisión frontal con la mojigatería oficialista caribeña y la homofobia estilo Feijó, por medio de un diálogo impactante entre Diego y David a comienzos del filme. Diego, como Schnabl, intenta explicar a David, explicarnos a los espectadores, que la homosexualidad es una de las muchas manifestaciones de la sexualidad humana y no un problema endocrino resultante del abandono familiar de los niños en etapas tempranas como argumentaba David. Schnabl, según Bejel, fustiga la homofobia de la Alemania socialista sobre todo por los daños emocionales en los homosexuales y por el incremento notable de los índices de suicidio entre ellos/ellas. Afectivamente, Diego resulta a lo largo del filme una cifra más en la estadística de Schnabl.

Para no tener que hablarnos de sexo, nuestros padres nos daban aquellos libritos rusos llenos de muñequitos que supuestamente nos enseñarían a vivir nuestra sexualidad plenamente como sujetos integrados al proceso revolucionario. El hombre nuevo, la mujer nueva, tuvieron quizás su primer orgasmo (libre sco) sobre las páginas de algunos de estos títulos: "Papá, mamá y yo," "El hombre y la mujer en la intimidad," "¿Piensas ya en el amor?," o "Del amor hablemos

francamente.”¹¹⁰ Pero el sexo y la gula han estado siempre al centro de las preocupaciones del cubano. Para los que recuerdan esa época, la extracción a principio de los noventa del programa “Cocina al Minuto” con Nitza Villapol, con quien crecimos muchos de nosotros, marcó el fin de “las vacas gordas” y el almuerzo familiar de los domingos.¹¹¹

Por supuesto, en 1993 cuando aparece *Fresa y Chocolate* dejar en la televisión nacional un programa como aquel de Nitza hubiese sido la máxima ironía (o cinismo) dada la escasez creciente de casi todo. Fuera Nitza y la imagen problemática de una criada negra en tiempos de revolución, que al parecer nadie se había cuestionado hasta entonces, entra Lezama Lima, vía *Fresa y Chocolate*, con su cena fastuosa sacada de las prohibidas páginas de *Paradiso*, langostinos sonrientes y papayas bien maduras.¹¹²

El decorado de la “guarida” del simbólico lobo¹¹³ está centrado precisamente en una apropiación kitsch de Lezama Lima, como el Maestro, presidiendo desde la sala la procesión inmóvil de la Caridad del Cobre en un altar con floripondios amarillos. Como ambientación musical, la triste melodía de Ernesto Lecuona (alegadamente gay), y la de Ignacio Cervantes: “cómo no va a ser triste,” explica Diego, “si la escribió Ignacio Cervantes cuando se tuvo que ir de Cuba... no, cuando lo botaron los españoles.” David, el hombre nuevo está tirado en la poltrona de cuero, sufriendo el “Adiós a Cuba” de Cervantes. Desde su sillón de psicoanalista barato, David intenta explorar por qué es como es. “¿No tienes papá, te abandonó cuando eras chiquito?,” le interroga consternado. Sonriente,

Diego le responde que su Padre es un santo. David insiste titubeando: “pero entonces, ¿Por qué tu eres así?...” Diego completa la pregunta: “¿Maricón?, porque sí, mi familia lo sabe.” La explicación de David se basa entonces en el discurso científico privilegiado por la Revolución: si todo está con el Padre, entonces deber ser un “problema endocrino;” y la culpa es de la familia que no llevó al enfermo Diego al médico cuando era chiquito. ¹¹⁴

Fresa y Chocolate lo cocina todo en un gran ajiaco posmoderno: lo literario elitista y sumamente “ensimismado” como dijo José Antonio Portuondo (sobre Lezama, Piñera y otros); lo patriótico adoptado como el génesis de la Revolución (José Martí); lo popular y sincrético al centro de la híbrida cubanidad (la Caridad del Cobre, la santería); lo musicalmente elaborado y “occidentalista” de Lecuona como lo definió Carpentier (ironía máxima); el marxismo trasnochado de David con su heterosexualidad ratificada por la inclusión casi problemática de la esposa de Titón como la amante experimentada; la homosexualidad de Diego erigiéndose como segmento aprovechable en la nueva discursividad revolucionaria pos-comunista. Todo en una cazuela que hubiera hecho palidecer de envidia a la misma Nitza Villapol. A los miembros de nuestra generación se nos empaquetó en *Fresa y Chocolate*; y nos devoramos a nosotros mismos; nos saboreamos... y quince años después seguimos soñando con helados de fresas y enchocolatados hombres nuevos.

No obstante, el punto de crítica que propone *Fresa y Chocolate* desde mi posición de ‘testigo’ es que el hombre nuevo, como sujeto siempre larval, necesita

siempre de un agregado de un agente externo que actúe como *maestro*, como lazarillo, pero también como rector de enfoque en la búsqueda del tropismo indentitario. La Revolución y las instituciones culturales del estado ético-cultural explicaba que era fácil para un joven bajo múltiples presiones sociales perder cierto “enfoque” en la búsqueda de sí mismo; al menos, esa había sido y quizás sigue siendo, la base de la pedagogía revolucionaria después de 1959: educar al sujeto para *ser-x*, en lugar de potenciar el *devenir-x*.. Por supuesto, hay que tener cuidado cuando se proyecta a Diego como agregado molar en este proceso del devenir-David, pues se le asigna inevitablemente todas las características pedagógicas que emanan de lo que quizás el filme está intentando cuestionar como problemático.¹¹⁵

Diego no se quiere ir, “me tienen que dar candela por el culo coño para sacarme de aquí,” el aquí y el ahora es Cuba, su Patria – con mayúsculas con la cual nunca se desidentifica. Sin embargo, en la medida en que lo van reduciendo a cero se le cierra el espacio habitable y es colocado como sobrante en el territorio; Diego deja de estar en el territorio para ser un sujeto nomádico en sentido negativo (Deleuze veía en el nómada algo positivo). Por otro lado, David se mueve, se traslada como el discurso mismo que se expande en la sociedad, como virus que apropia el cuerpo que no le pertenece (es sujeto y agente la interpelación). En el caso de David, la ciudad es el espacio a recuperar (David se declara *mujik* en lugar guajiro lo cual no lo desprende de la dicotomía campo/ciudad, civilización/barbarie), viene a la ciudad a ser educado, una educación sexual, política pero también afectiva, emocional, que convoya elementos adquiridos en su

traslación como ciudadano, como sujeto de una nación *a priori*. Diego tiene la ciudad inscrita en su piel, no pasea por ella, la vive, la experimenta como afecto y menos como propiedad, por eso le duele “como han dejado abandonada la ciudad.” David se pasea por las calles, como un extranjero, como un observador y se refiere a la ciudad como parte de la propiedad estatal, “la hemos descuidado un poco,” pero viaja en silencio o acompañado por una música de fondo que arrastra el discurso de la escena anterior. Sólo hablan cuando están en los espacios privados, en la sala de la casa o semi públicos como el balcón que da a la calle o el patio de *Coppelia*. David es el *ritornello* de la crisis identitaria, el hombre nuevo no es solamente un producto de ciertas políticas pedagógicas sino un proceso o serie de procesos (ensamblaje en Deleuze), si no es un producto, entonces es continuable, extensible, prolongable como proyecto socio-cultural.

Lo que Diego, a muchos niveles, quiere para David es tiempo a quien le han confiscado a priori el tiempo de ser un sujeto multidimensional. Tal vez como lo propone Lyotard lo que desea Diego es ganar tiempo, pero tiempo para David, “su propio tiempo.” Que David se sumerja a sí mismo en sus propias actividades en lugar de continuar viviendo como si estuviera atestiguando la vida de su padre (castrante) viviendo su tiempo a-histórico disfrutando del ron barato que venden en la bodega de la esquina -que antes fue un copelita, luego una cafetería con croquetas de carne Rusa y batidos de plátanos y hoy es tan sólo el fantasma de otros tiempos que fueron. Aquí me refiero al Padre, con mayúsculas, al padre-ley al centro del mito del hombre nuevo, un hombre que he definido como sujeto larval

fototrópico en espera de las direcciones dictadas por el avatar “maestro” que aportará los bloques necesarios para construir el cubo de Rubik de su identidad revolucionaria.

Por supuesto, al final de la película Diego descubre o David descubre que en Cuba el tiempo nunca le pertenecerá de nuevo, pues uno está siempre en constante estado de investigación, de exploración, siendo policialmente inscrito dentro de las fronteras temporales del espacio narrativo de la revolución deseada. Como lo descubre Diego al final, ningún tiempo, ningún espacio es sagrado como en el “carnaval.” No, la “fiesta está siendo vigilada,” parafraseando a Antonio José Ponte. Siempre estás “trabajando” (aunque no lo estés) en función del proceso/proyecto de la revolución en ti mismo/a, algo que ya resumió bien Fernández Retamar con el “todos somos la revolución” y lo constriño Fidel Castro con su famoso “dentro, todo; fuera, nada.”

A estas alturas, los mecanismos culturales revolucionarios cubanos no pueden sino estar en extremo satisfechos con la propuesta de Titón: hay esperanzas, el sujeto larval puede y seguirá modificándose, transformándose. En resumen, evolucionando, y con él (e insisto, ella no está en la película como propuesta de hombre/mujer nuevo/a) el orientado David. Éste último es como la esponja, como el hongo que roba el líquido a la superficie tensa de la cultura del otro; recupera para la revolución el caudal, el maná si se quiere u otra viscosidad, del sujeto en movimiento forzado, del homosexual “letrado.” Diego no se lleva consigo “la

cultura cubana” la deja *en* David; David, como prolongación fálica del proceso siempre renovándose de la revolución.

Por más de 15 años, *Fresa y Chocolate* nos ha estado interpelando. Nos ha posicionado/reterritorializado afectivamente una y otra vez, subrayando que “something in the world forces us to think... this something is an object not of recognition but a fundamental ‘encounter’” (Deleuze, *Difference and Repetition* 139). El abrazo al final se desdobra para devenir-encuentro y menos desencuentro; pero ciudado, el devenir-David (ergo, devenir hombre nuevo revolucionario) ocurre aun bajo la descalificación del sujeto-otro, ocurre bajo borradura.¹¹⁶

Creo que después de tanto tiempo, que no ha sido necesariamente propio, *Fresa y Chocolate* sí produjo una rajadura en la matriz cultural cubana, pero no como ruptura sino como freno, desaceleración más que estáda. El pensamiento crítico, como dice Deleuze, no es una actividad natural ni una capacidad humana siempre-presente. Y *Fresa y Chocolate* lo complica, pues ese pensamiento sólo ocurre como resultado de un encuentro que nos “fuerza” a pensar, pero desde el espacio de la alienación. Alienación, que en mi caso y no asumo verdades universales, me produjo cierta molestia, o quizás, un afecto a través del máximo efecto retórico que alcanzó la película o la resonancia con que rajó la tela afectiva del cubano. *Fresa y Chocolate* produjo esa alienación en mis hábitos, en mi sistema ordenado de palabras (en Lacan, lenguaje), en mi interpelación. Fue, a través de esa rajadura producida durante mi “encuentro” con el filme que, como David, comencé a ganar un poquito de más libertad, unos grados de autonomía con respecto a esas

interpelaciones, lo cual me permitió comenzar a evaluarlas críticamente en la medida en que me convertía en un agente de mis propios “encuentros.” En una entrevista reciente le preguntaron a Perugorría “¿Qué le debes a Diego?” Y respondió: “Permitirme expresar una serie de ideas que como joven cubano pensaba que era hora de plantear en un escenario, en una pantalla. Cuando hacíamos la película sabíamos que por medio de Diego aportaríamos un granito de arena a la madurez de la sociedad cubana. Ésa era una gran motivación, hicimos la película con tremendas ganas de ser escuchados” (*Perugorría y los 40*).

Tarde, pero fueron escuchados y la “vedada... masividad de la difusión nacional televisiva” a la cual se refirió Desiderio Navarro “deshiela” finalmente *Fresa y Chocolate* en el 2007 (*In Medias Res Públicas*). Se había convertido en rutina discursiva concluir (o comenzar) cualquier ensayo, artículo o comentario sobre ésta película enfatizando ‘lo ofensivo’ que resultaba que “la película más importante del cine cubano, no haya sido exhibida en nuestra televisión,” según Arturo Sotto, “es una ofensa,” concluyó” (*Bajo Sospecha*).

Pero a diferencia de otros “rehenes de la sombra” – como llama García Borrero a los filmes cubanos que no han sido puestos en la TV cubana a pesar de sus premios internacionales como *Alicia...*, *La Ola* y *Pon tu pensamiento en mí* – *Fresa y Chocolate* se demoró pero llegó a la televisión, catorce años después de su monumental estreno. La película si se había proyectado extensiva y sistemáticamente en *Cubavisión Internacional* el canal de acceso limitado por internet o en los circuitos de los hoteles estatales para extranjeros. El sábado 5 de

mayo del año 2007, a las 8:30 p.m., en el programa “Espectador crítico”, que conduce la periodista Magda Resik, Frank Padrón vocero de la “descongelación” del cine cubano presentó y comentó la película en calidad de estudioso sistemático de los temas gay-lésbico, según Resik.

De las preguntas y respuestas transmitidas por el canal educacional, según Jesús Laó, surgieron dos puntos axiomáticos: primero, “la apuesta que hace el filme por una nación inclusiva, respetuosa del criterio ajeno (en política, en cultura, en sexualidad, en todo) como única posibilidad de progreso, de verdadera democracia participativa, de colaboración (mucho más que de tolerancia) entre “iguales” y diferentes. El segundo punto, “el protagonismo de uno (o de dos, en uno) de los sujetos más lastimados por el proceso revolucionario en el pasado (los homosexuales, los cristianos) muchos de los cuales, como el Diego del filme, no sólo no eran nocivos a la sociedad “en construcción” sino, incluso, muy positivos por su ayuda incondicional, su pasión, su honestidad, al margen de sus tendencias eróticas y/o religiosas.” Jesús Laó concluye entonces que “de ello puede brotar, ya lo creo, una Cuba perfectible, mejorable, que al margen de quien la dirija o del rumbo que tome en un futuro, pueda avanzar hacia una sociedad basada en el martiano “con todos y para el bien de todos”, algo por lo cual brindó en su momento *Fresa y Chocolate*, que resume el abrazo final de Diego y David, y que “Espectador crítico” ha llevado, en esta feliz tarde-noche del 5 de mayo de 2007, a un sinnúmero de agradecidos, esperanzados hogares cubanos” (Laó).

Al final, ¿qué es una revolución sino el producto de una serie de ‘encuentros’ políticos, sociales, científicos, matemáticos, energéticos, afectivos? *Fresa y Chocolate* es la rajadura, la herida que siempre retorna, incansable, sin sutura, disparándonos a nuevas concepciones conceptuales, a nuevos afectos; el ruido en la máquina discursiva de una Revolución deseada. Pero *Fresa y Chocolate* en el siglo XXI es algo más. *Fresa y Chocolate* vende Cuba y la vende bien.¹¹⁷ A *Fresa y Chocolate* le han sacado el filo, le han extraído el jugo, le han chupado hasta la médula, frases como estas pululan en las calles de La Habana mientras en el 2006 Jorge Perugorria transformado en pintor, escultor y performer (el mismo que interpretó a Diego el homosexual integrado que atrajo como imán del saber al hombre nuevo) presentaba su último ensamblaje artístico titulado “Good bye Rocco” como parte de la IX Bienal de La Habana (27 de marzo al 27 de abril de 2006). El título se refiere al refrigerador que usaron en *Fresa y Chocolate* (que se podía ver aún en el 2005 en La Guarida), ahora siendo amortajado ante un público que no se resiste a la metáfora crítica sobre la sacralización de los objetos culturales fabricados por la Revolución. Me resulta sumamente interesante la conexión entre Alexis Leyva (Kcho) y Perugorría, ambos reciclando objetos afectados de muy diversas maneras (figura 5.1). Al respecto, Perugorría explica que “el objeto muere... pero no muere sino que se transforma en otra cosa, en una obra de arte, empieza a vivir en otra dimensión...” (Pino-Santos 2006). Una propuesta muy similar a la de Kcho que analizo más adelante.



Figura 6.2. Objeto soñado de Kcho y Good bye Rocco de Jorge Perugorría.

En el caso del afamado Perugorría, el refrigerador Rocco se transforma en ataúd, después de haber tenido una reencarnación como objeto de culto en una paladar habanera; pero a la vez, Rocco es el muerto y se le hará una despedida de duelo similar a la que hizo Titón en *La muerte de un burócrata* en los sesenta. En julio de ese mismo año, Perugorría se llevó a Rocco a morir en París en el Grand Palais, como parte de la muestra “Monstruos devoradores de energía” (Triana). Varias renombradas figuras de la plástica cubana llegaron a Francia con tres contenedores cargados de refrigeradores viejos que fueron recogiendo por toda la isla. Entre ellas, Fabelo, Zayda del Río, Lí y Liang Domínguez Fong, José Fuster, Eduardo Roca (Choco), Eduardo Abela, Christian González, René Peña, Nelson Domínguez, Flora Fong y Alexis Leyva, Kcho. La pieza “Good bye Rocco” de Perugorría es la única que simula una caja de muerto-refrigerador, con el cuerpo-maquinaria visible a través de un vidrio. Esta pieza se podría leer como la síntesis del deceso

perentorio de los 51 equipos y de una cifra mayor que se hallaba esparcida por toda la Isla por varias décadas, después que el gobierno cubano emprendió en el 2005 lo que Fidel Castro denominó “revolución energética.” Al año siguiente de comenzada ‘la exitosa operación destinada a reparar la economía nacional,’ el Ministerio de Cultura ensambló una inconcebible exposición durante la Bienal de La Habana titulada “*Manual de instrucciones,*” y en ella, las reliquias (voluntariamente) entregadas por el pueblo, habían sido recreadas por artistas plásticos cubanos como nuevos objetos de arte. “Lo cierto es que no pocos vieron en este episodio una ‘jugada perfecta’ de las autoridades culturales” afirma Yanet Pérez Moreno, “que se apropiaron de un proyecto ‘folclórico’ que, más temprano que tarde, podría sacar a la luz las miserias de la Isla.”

De La Habana a Madrid viajaron los 50 refrigeradores ‘travestidos’ o tatuados con las nuevas políticas culturales de la isla. En el patio y las salas del recinto que ocupa Casa de América se podían explorar ahora bajo el título mucho más cínico de “*Monstruos devoradores de energía,*” una frase según Pérez Moreno utilizada por Fidel Castro.

Pero a “Good bye Rocco” de Jorge Perugorría le faltaba algo; no bastaba que se la prensa internacional promovía la exposición reconectando (metafóricamente) al viejo Rocco con el fallecido Titón a través del referente mítico *Fresa y Chocolate*. Y a Tabiό, amigo y co-director de Diego, antiguo propietario del refrigerador americano, se le ocurrió la siguiente despedida de duelo:

A principios de los años 90, y como consecuencia del Período Especial, el compañero Rocco es sometido al zozobante sistema de apagones que lo llevaron al borde del ataque de nervios... no obstante su deteriorada salud física y mental, asume el rol protagónico que le valió la unánime aclamación de público y crítica como (con mucho) el mejor actor de la película... la muerte del compañero Rocco sobreviene de forma trágica y fulminante cuando es públicamente declarado “Devorador Energético”... Sus *relays* y reguladores de voltaje no soportaron la vergüenza y el compañero Rocco estalla en un flamígero y fatal cortocircuito que sonó en todo el barrio como un ¡PLAFF! fatídico... Compañero Rocco, donde quiera que tú estés ahora, que llegue hasta ti nuestro agradecimiento por todos tus desvelos y nuestro más sentido pésame para que de una vez por todas descanses en paz. Adiós compañero. Good bye Rocco. De tus compañeros del Grupo de Creación ROCINANTE, Jorge Perugorría y Juan Carlos Tabío (Li).

Diego y Rocco el refrigerador (ambos componentes del ensamblaje maquínico *Fresa y Chocolate*) tienen algo en común después de todo este ajeteo de reterritorialización afectiva de la nación/revolución cubana: ambos resultan símbolos aprovechables, digeribles por el mismo dispositivo de poder hegemónico que los estaba rechazando e “invitando” al exilio como excomulgante alternativa y que los sacó, a ambos, de sus “hogares” para transformarlos en monstruos devoradores de energías afectivas. Homosexualidad y religiosidad se ensamblan en *Fresa y Chocolate* para simular un espacio nacional condescendiente y generoso pero sobre el cual el Estado-Nación-Revolución continúa siendo hegemónico.¹¹⁸ No obstante, el hombre nuevo, como Rocco-Perugorría resiste, se transforma, se remapea afectivamente y renace.

6.4. REVISTANDO MARAVILLAS DE LA MANO DE ALICIA

En el verano del 2005 mientras realizaba investigaciones para esta disertación, conduje una serie de entrevistas (conversaciones formales e informales) tanto en Miami como en La Habana.¹¹⁹ Después de varias conversaciones, películas como *Memorias del subdesarrollo*, *La muerte de un burócrata*, *Las doce sillas* (todas de Gutiérrez Alea), el documental *P.M.*, e incluso “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, aparecían y se constituían en segmentos repetitivos de suertes de experiencias de “segunda mano,” conocidas a través de comentarios sobre los textos, pero en algunos casos, no experimentadas directamente por mis entrevistados.

El mencionarlos reiteradamente me parecía como una especie balsa nostálgica, como espacios fantasmagóricos afectivos de la historia cultural de la revolución cubana, que servían como asideros a una nación/patria narrada y reconstruida bajo circunstancia de trasplante y escisión. Me daba la impresión de que los estaban (estábamos, podría decir) utilizando inconscientemente como prótesis de memoria que convertían el ‘miembro ausente’ en presencia sangrante y, a la vez, que se ignoraban temporalidades. De tal forma que la historia cultural de una revolución compartida se mostraba lineal, universalizada, y sobre todo sumamente inclusiva. Se estaba produciendo un ensamblaje narrativo impresionante que mezclaba alegóricos recuerdos, muchos de ellos con fuertes dosis de nostalgia, con “realidades” bajo condiciones socio-económicas muy diferentes. Dentro de tal ensamblaje maquínico de memorias-prestadas pude identificar que todas las películas de Tomás Gutiérrez Alea se mezclaban con todos

los muñequitos de Elpidio Valdés, y estos a su vez con los llamados muñequitos rusos (que incluían los provenientes de Polonia, Alemania, Hungría, Checoslovaquia y Bulgaria pero sin hacer las distinciones geopolíticas). Entre las series de televisión, se repetían las referencias a *En Silencio ha tenido que ser, Día y Noche (su propia guerra)* y *Julito el Pescador*, todas con temas policiales revolucionarios que resaltaban la figura del héroe de la Seguridad del Estado cubano como una maqueta enlatada para consumo externo y poco creíble por los propios cubanos. Y cuando todos mis entrevistados/as y yo dejábamos de ser embriones de hombre nuevo (subrayando la división de género) para convertirnos en “sujetos larvales” de la nación (ciudadanos en el sentido común), aparece *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991), dirigida por Daniel Díaz Torres.

La década de los noventa (1990) se presenta en las mismas conversaciones y entrevistas, siempre signada simbólicamente como el cierre de una elipsis represiva o, al menos, como simbólica confluencia de políticas coercitivas, en la misma historia cultural de la revolución cubana. Con su Período Especial y por tanto el fin de ‘las vacas gordas,’ el fin de las cósmicas aventuras de Arnaldo Tamayo Méndez, de las latas de carne rusa y la pasta de dientes china, los noventa son sinónimo de controversias novedosas entre los intelectuales y los hombres de gobierno.

Controversias que tienen su mejor momento crítico alrededor de la “controversial,” según mis entrevistados, *Alicia en el pueblo de Maravillas*; que muchos no están seguros si la vieron en Cuba en los noventa, o si la vieron ya en el

exilio. Unos recuerdan vívidamente el satánico personaje interpretado por Reynaldo Miravalles,¹²⁰ el que hacía de Melesio Capote, el muy peculiar guajiro que se convirtió en el estereotipo del ‘paleta’ cubano. Melesio emblemizaba al hombre de campo que llegaba a la ciudad de La Habana como muchos de nosotros lo hicimos a finales de los ochenta pero ya de viejo, y se enfrenta con una cultura urbana que le resulta opresivamente ajena pero de la cual saca sin embargo dividendos afectivos.¹²¹ Otros entrevistados, ambos definidos como heterosexuales, recuerdan el desnudo de Thais Valdés y al “personaje del dirigente que le habla a las tetas de su querida.” Sin embargo, todos (creían) recordar que la película fue prohibida, aunque se proyectó en algunos cines, pero quisieron o no pudieron articular el por qué de tal censura.

Estas (des)memorias me hicieron pensar en la necesidad de incorporar *Alicia...* en esta disertación como un componente afectivo importante del *devenir-hombre nuevo*, a comienzos de una muy compleja década para la *Revolución deseada*. Componente de las estructuras de sentimiento a las cuales se refirió R. Williams como ‘cultura vivida,’ sólo asequible a través de selectos productos culturales. *Alicia en el pueblo de Maravillas* fue definida por el crítico cubano Enrique Colina como “a satirical parody of the misadventures of a Cuban Alice in an imaginary hell-town, where those guilty of *lése-majesté* against Socialism redeem their sins. A surreal metaphor, absurd and exaggerated” (*Cuban Cinema* 457).

La película corrió la misma suerte que el documental *P.M.* en 1961. Fue censurada, prohibida y condenada por las más altas esferas de la dirección política y cultural cubanas. Tres décadas antes, la afectiva y afectada reacción de Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC, ante la oficialmente etiquetada contrarrevolucionaria propuesta *P.M.* de Sabá Cabrera Infante y Jiménez Leal, fue tan sólo el comienzo de un proceso de purgas partidistas, cierre de espacios discursivos críticos, expulsión de intelectuales y la censura prohibitiva de materiales filmicos que no se avenían a las nuevas ‘normas’ institucionales revolucionarias; culminando con las conocidas *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro. Treinta años después, reaparece Alfredo Guevara, esta vez para decapitar no sólo un filme sino también para sustituir al entonces director del ICAIC el venerado Julio García Espinosa. Guevara recuperó el trono cedido y volvió a insertarse en la matriz coercitiva de las políticas culturales revolucionarias ejerciendo de nuevo su rol del máximo censor.

Alicia en el pueblo de Maravillas provocó la ira de no pocos dirigentes partidistas. Después de su éxito en el Festival de Cine de Berlín, Julio García Espinosa que había fungido como director del ICAIC, sufrió la misma suerte que *Alicia...*, fue “tronado” y castigado por haber dejado pasar tal escándalo y removido para reponer a uno de los censores afectivos de *P.M.*, Alfredo Guevara. A pesar de las protestas de varios cineastas, incluido Enrique Colina, y de lo evidente de la purga directiva que se gestó, *Alicia...* no circuló sino controladamente por los circuitos cinematográficos de algunas capitales de provincia, hasta quedar reducida

a una suerte de *underground commodity* que atestiguaba una vez más lo contraproducente de la censura revolucionaria. Carlos Cruz, actor que interpretó al funcionario tronado Pérez, relató en Miami en el año 2000 la atmósfera represiva que rodeó la película desde el primer día de su *premiere* en el teatro Charles Chaplin de La Habana: “Lo que demostró *Alicia...* es que el poder en Cuba tiene miedo y es vulnerable a la burla de la gente común” (Cancio Isla).

Entre el miedo al escarnio popular y lo volátil de una producción contestataria en condiciones tensadas por un Período Especial, el Partido Comunista de Cuba (PCC) en el municipio cabecera Pinar del Río decidió no tomar riesgos. Una copia “oficial” ergo autorizada por Carlos Aldana de *Alicia...* se proyectó en el cine Praga pinareño bajo el control casi absoluto de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Irónicamente, el filme estaba siendo criticado por su versión exagerada y pesimista de los mecanismos de control estatal de la economía; por la agravante e incisiva propuesta que hacía de la patologización del pueblo cubano; por la inmoral desnudez de las mujeres; etc. Durante la proyección, en momentos que ahora me parecen precisas intervenciones de la censura, se partió la cinta o se quemó el celuloide. Se encendían de pronto las luces y aparecía un funcionario del gobierno pidiendo muy fingidas excusas. Los sonidos de las risitas apagadas y de los murmullos exactos cuando alguna mujer se desnudaba, parecían coincidir sintomáticamente con aquellos cortes supuestamente aleatorios. Al final, cuando se esperaba que comenzaran los debates partidistas y las intervenciones de repudio, se encendieron las luces para revelar que más de la mitad de la sala estaba

total y sintomáticamente vacía. O el temor a quedar desnudos bajo las luces equivalentes a la mirada estatal o el miedo a ser visto en un espacio conflictual, hicieron de los ‘elegidos’ una tropa a la desbandada después del toque de ¡A degüello! cinemático, tal y como lo hubieran representado en las *Aventuras de Elpidio Valdés*.

Alicia en el pueblo de Maravillas comienza con Thais Valdés, la protagonista, gritando auxilio y corriendo aterrorizada para alcanzar un camión. Unos hombres la ayudan a subirse pero nadie cuestiona ni la causa de su terror ni la desesperación por coger aquel camión. Tan inmunizados estábamos ante la presión generada por la escasez de transporte, que una mujer gritándole al chófer para que la recogiera no era quizás algo por lo cual los ‘hombres’ tenían que preocuparte. Pero, al parecer, todos en el camión habían sido inoculados contra el vicio de preguntar sobre cualquier cosa o sobre cualquier persona que saliese (o entrase) del pueblo “Maravillas de Noveras,” a no llega casi nadie por voluntad propia sino como castigo a sus comportamientos fuera de las normas oficiales. Es decir, si estás en Maravillas es porque te ‘tronaron’ o porque ‘metiste la pata,’ y como dirá una niña pionero en el transcurso de la película “porque te llenaron de caca y es mejor que te estés tranquila.”

Ya en el camión, debajo de una capa negra emerge el satánico director del sanatorio interpretado por “Melesio” Miravalles, a quien veremos siempre en las escenas cuando comienzan las desgracias de todos los personajes que habitan Maravillas de Noveras. Alicia, al verlo, comienza a gritar de nuevo; forcejean, y

vemos el cuerpo del Director caer desde lo alto de un puente y reventarse en el suelo provocando una tremenda explosión que embarra de una sustancia sulfúrica al guajiro, la yunta de bueyes y a todos los que estaban cerca del epicentro. Sin embargo, cuando llega la policía y ante la sorprendida mirada de los testigos – varios turistas extranjeros que se han detenido a mirar la escena y tomar fotos del operativo policiaco cubano— no hay cadáver. Si no hay cadáver, no hay prueba del asesinato, declaró el oficial a cargo del operativo. Pero se va cerrando un primer plano, y a través de los ojos negros profundos de Alicia se nos transporta del otro lado del espejo, hacia la zona indeterminada de la memoria, el viaje al pueblo de Maravillas que no pertenece a ninguna provincia, porque cayó en el medio de dos provincias después de una absurda re-planificación política administrativa.

Estamos ahora en el pueblo conocido por su sanatorio, al cual se envían los “compañeros pacientes,” usuarios y funcionarios para ser (re)entrenados, recalibrarlos afectiva y políticamente, y para de cierta manera recuperarlos como ‘dóciles sujetos’ que se inyecten de nuevo a la sociedad híbrida disciplinaria y de control. Quizás por eso los hombres en el camión no se miran, no responden a los gritos desesperados de Alicia; los hombres cabizbajos, los sujetos masculinos en el camión, representan los efectos sumamente productivos de la docilización de sus cuerpos; lo cual prueba a las instituciones correctivas que el entrenamiento ha sido un éxito.

Alicia subraya ya desde el comienzo cómo la disciplina ejercida sobre el pueblo para producir cuerpos, deriva de prácticas o micro-tecnologías. Estas micro-

tecnologías asocian el ejercicio del poder y la constitución de conocimientos o saberes, en la organización del espacio y el tiempo a lo largo de líneas ordenadas para facilitar formas constantes de vigilancia y la operación de evaluaciones y enjuiciamientos.¹²²

El sanatorio, y en general todo Maravillas de Noveras, se nos presenta como un sistema carcelario. Maravillas podría entonces enlazarse con la metáfora de Foucault del Panóptico: “[the] all-seeing eye” (*Discipline and Punish* 184), o como dice la canción de fondo en la película “siempre hay un ojo que te ve, siempre una mirada te sorprende,” la referencia a los dispositivos de vigilancia (los Comités de Defensa de la Revolución o CDR, por ejemplo) que son también un enjuiciamiento, y de ahí que la sanción impuesta a los tronados por pecados contra la santidad revolucionaria del matrimonio, que al parecer, afecta a más de un paciente sea enviarlos al correccional pueblo de Maravillas.

Pero como en Foucault, en *Alicia...* la metáfora del panóptico es tan sólo la punta del iceberg. Detrás de la metáfora ‘maravillosa’ –a los compañeros ciudadanos de Maravillas se les llaman ‘los maravillosos’ y a la historia del pueblo se le apellida ‘de maravillas’— encontramos la especial micro-tecnología que combina ejercicio de la fuerza con el establecimiento de la verdad, la temible exanimación (*Discipline and Punish* 184).

La exanimación (a la que se someten diariamente los pacientes del Sanatorio Satán en Maravillas) es, de todas las tecnologías, la más obviamente educacional, mucho más que la disciplina, la cual tiende a ser erróneamente leída

solamente como técnica de poder y control, cuando ambas debían ser entendidas como tecnologías de poder/saber: “the superimposition of the power relations and the knowledge relations assumes in the examination all its visible brilliance” (Foucault 1977: 185).

Alicia va explorando aceleradamente los *cuerpos del delito* de los cuales se han extraído las plausibles justificaciones para la formar los casos contra “los compañeros” enviados a Maravillas. O en otras palabras, *Alicia* (ella como cuerpo también penalizado y micro-controlado) resulta el espejo a través del cual nosotros como espectadores asumimos los casos y las patologías de comportamiento ‘anti social,’ ergo contra-revolucionarias, de los habitantes del pueblo. Maravillas se erige entonces, gracias al ojo-inocente con el que *Alicia* escrudiña a los personajes, como el aparato de examen ininterrumpido siempre ejerciendo, duplicando si se quiere, las operaciones educacionales que requiere el Estado como condición de pertenencia dócil al sistema de valores, moralidades, etc., normalizadas a priori.

De cierta manera *Alicia* acentúa lo que Deleuze y Guattari definieron (borrosamente) como grupo-subordinado o subyugado y grupo-sujetado o sujeto: “*subjected group* investment ... which socially and psychically represses the desire of persons; ... *subject-group* investment in the transverse multiplicities that convey desire as a molecular phenomenon” (*Anti-Oedipus* 280). En *Alicia* los grupos-subyugados actúan y piensan en términos de líneas molares, máquinas y, por supuesto, organismos. Su mundo consiste solamente en actualidades y, mucho menos, en virtualidades que puedan ser actualizadas. Son, por ejemplo, los

pacientes del sanatorio que están montando bajo la dirección de Alicia Díaz (el poder le asigna apellidos a los compañeros cuando los quiere subrayar y denotar en el grupo) la aburrida pieza teatral aprobada por el Director. En una escena, que se considera parte de la llamada expresión de la estética del deterioro o de la asfixia en el cine cubano de los noventa, se reproduce la imagen familiar del muy famoso video *We Are the World*. En la escena los sujetos-pacientes imitan a varias de las superestrellas del mundo de la cultura *pop* estadounidense para subrayar precisamente el alineamiento incondicional de los sujetos al coro discursivo de la normalizada cultura nacional. El tronado camionero Pérez, quien en algún momento se convierte en enérgico y quijotesco exterminador de cucarachas en el infestado cuarto de Alicia, ahora bajo la dirección de ella se tapa la oreja frente a un imaginado micrófono, como lo hizo Bruce Springsteen, y declara parodiando al Caso Padilla de 1971: “compañeros, yo me autocrítico...,” cuando es interrumpido por Alicia. Pero Alicia interrumpe algo más que el coro disciplinado de compañeros tronados; Alicia interrumpe el camino exacto, la vía única por la cual se debe y se tiene que desplazar socialmente el sujeto bajo el control del “sistema” de control represivo del estado. Alicia es de pronto la piedra en el camino correcto, la traba en el proceso de recuperación del sujeto como revolucionario; y esa actitud de frenaje o interrupción del ritmo no se puede permitir pues, como decía aquella canción de Silvio Rodríguez y Experimentación Sonora del ICAIC en los setenta, “que nadie interrumpa el ritmo, queremos amar en paz, para decir en un grito: Cuba Va! Cuba Vaaaaa!”¹²³

Ante la reacción de Alicia y su frustración con las actitudes alienadas y complacientes del coro de sujetos-pacientes, varios de estos definen sus posicionamientos (alineamientos) a favor de las decisiones que por venir del Director tienen que ser correctas y no deben cuestionarse, y mucho menos, criticarse. Las distinciones entre Nosotros y los Otros quedan claras en tanto hay cosas que nosotros debemos hacer para ayudarnos a Nosotros mismo cuando el Otro amenaza la estabilidad del sistema disciplinario y represivo que los ha convertido precisamente en sujetos del régimen de terror que impera en Maravillas de Noveras.¹²⁴ Los roles quedan redefinidos defensivamente contra Alicia de tal modo que en la película las madres deben ser madres; los trabajadores, ejemplares; los niños deben escuchar a sus padres y sobre todo nunca contradecir o traicionar a sus maestros.

Según Deleuze y Guattari en *Anti-Oedipus*, “every investment is collective, every fantasy... and in this sense a position of reality,” (280) es también colectiva; nunca estamos sólo ni siquiera en nuestras líneas molares y, por supuesto, como en el sanatorio, nunca en nuestras líneas moleculares. La lógica del grupo subyugado genera las líneas molares con sus metas establecidas a priori. En estas fronteras límite nietzschenianas, como las llamarían Deleuze y Guattari, se definen los grupos sujetos. Alicia interfiere en la realidad actualizada de los pacientes para introducir una virtualidad parásita que desconoce lo que todos parecen conocer.¹²⁵ Alicia no sabe, todavía, los que esos cuerpos colectivos pueden hacer; de hecho, los cuerpos parecen no saberlo tampoco. Sólo cuando los pioneros, el retoño de

‘hombre nuevo,’ empujen al unísono la gran marioneta troyana que saca del sanatorio a la disidente potencial (Alicia) con el saboteador fecal adentro, el cuerpo social se estructurará en función de una línea molar específica, en una línea de vuelo contraria y resistente a las normativas institucionales de Maravillas.

Alicia demuestra que ignorar no implica necesariamente la parálisis sino la búsqueda de nuevas posibilidades y formaciones, a través de nuevas conexiones. Pérez, el camionero, no la apoya aunque al principio se arriesgó a entrar al cuarto de Alicia para matar las cucarachas (¿el regreso de Piñera, Arenas y el sujeto deviniendo-animal: *cucarachizándose?*). Pero Rodríguez, el ideólogo de la cultura, aparece en escena como Romeo a rescatar a su Julieta, al objeto de su deseo. En contrapunto al quijotesco-grotesco Pérez, el letrado y muy carnal funcionario que fue enviado a Maravillas porque arremetió contra otro funcionario de su especie con quien su mujer lo traicionó (algo que se enfatiza en el filme colocándolo siempre debajo o en frente de un par de enormes tarros) actúa a favor de Alicia, como quedará claro después de su sabotaje para encubrir el rescate y la liberación de Alicia. De esta forma, se crean nuevas conexiones entre máquinas del deseo (máquinas deseantes) que asumen posiciones no-decididas y no-estructuradas, actualizando nuevos momentos virtuales, ahora que Alicia ha encontrado por fin dentro del grupo-subyugado, a una persona dispuesta a tocar (algo más que) su virtualidad. Esta relación carnal genera, al final de la película, una cuestionable línea de vuelo, cuando Alicia se escapa de Maravillas con la ayuda de varios de

esos sujetos ahora constituidos en grupo-sujetos, tan sólo para terminar detenida por el improbable asesinato de un ‘hombre,’ del Director Satán).

Pero Maravillas en *Alicia* es también un auto-monitoreado almacén de expedientes, de casos bien documentados que justifican el castigo impuesto a los pacientes/usuarios. Maravillas es de cierta manera, un sistema de Bertillonaje en tiempo real al estilo de la novela *Berillón 166* de José Soler Puig. Pero es a la vez un repositorio de cuerpos enfermos que son clasificados de acuerdo a categorías científicas del saber, de forma que al examinar los archivos, toda esa documentación haga de cada uno de los pacientes un caso, pero sólo distribuyendo y clasificando todo el espectro de casos individuales, lo cual a su vez quiere decir que cada caso presenta las mismas medidas, normas, huecos y las marcas que los hacen a todos, juntos por pecadores, una población de casos, cuantificables y normalizados según sus desviaciones. Desviaciones precisamente de las normas establecidas por el Estado que los sancionó a todos como enfermos, tal y como hizo el sociólogo Maré con la analfabeta Lucía en la novela *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño.

He aquí donde Alicia se distancia y establece una diferencia con respecto al cine de la década anterior: en la escritura del sujeto. Foucault detectó suspicazmente que la funcionalidad real del poder examinador estaba en revertir lo que implica ser un individuo. Históricamente, se escribía solamente sobre los individuos heroicos, como figuras modelos, o moldes, sociales; individuos que cumplían con las normas de la ficción revolucionaria de un hombre nuevo,

memorable, según Foucault (*Discipline and Punish* 193). Sin embargo, bajo el poder novedoso (aquí ver a Gramsci en la introducción) de la examinación y la escritura de casos, el sujeto ordinario, la gente ‘normal’ (y por supuesto, sus recién inventados opuestos los ‘anormales’ como nos llamó Alfredo Guevara mientras leíamos *Alicia*). Maravillas ha inventado una nueva forma de individualidad: la individualidad del hombre calculable. Ahora somos todos partes de una maquinaria inventarial de casos patológicamente ‘correctos’ y en extremos sensibles a ‘la mirada’ estatal, al panóptico insular.

A comienzos de los noventa *Alicia* propone, sin mucho disimulo, que la revolución se puede embotellar y vender en un mercado internacional repolarizándose después de la debacle de los posibles competidores europeos en 1989 (que ahora serán consumidores potenciales). Ahora Cuba tiene en su “aislamiento” declarado, una herramienta de mercadeo única, precisamente, ser el último bastión socialista en América, el parque temático perfecto que Disney no hubiera soñado.¹²⁶

Cualquier cosa saliendo de Cuba, aunque venga enlatado o embotellado con “basuritas flotando” (como le dice el Director del Sanatorio a Alicia cuando ella nota las partículas oscuras que flotan en lo que se le propone beber como agua pura y cristalina). Esas basuritas se agitan y se mezclan perfectamente para quedar asimiladas a los requerimientos de un consumidor ávido de *revolución deseada*. Si ya no hay polo-comunista y se ha considerado terminada la guerra fría, falacia interesante, con la entrada de McDonald’s en Moscú, las aguas límpidas de

Maravillas son el mejor regalo para la conciencia de una izquierda en despelote oficial pues tiene las propiedades medicinales de un orgasmo, de un laxante, de un paliativo de la sed y del hambre (recordemos las proteicas partículas flotando en la botella de agua con globitos que ofrece el Director a la compañera Alicia).

Y esto es precisamente lo que molestó a las autoridades cubanas: que se le haya ocurrido esta brillante idea a un grupúsculo de comediantes baratos y de supuestos cineastas que produjeron una obra minúscula, que según Reynaldo Gonzales “no era ni siquiera una buena obra de arte.” Ahora que el secreto mágico, de la fórmula del Vampisol en *Vampiros en La Habana* de Juan Padrón, es conocida por los potenciales consumidores, ¿que nos queda para vender? ¡Turismo! El Turismo de Salud se vende solamente para extranjeros. Para los cubanos, dos opciones, el campismo popular o el Sanatorio Maravillas.

Se ensayan los procedimientos curativos en los cuerpos dóciles de los funcionarios tronados como explica el Director, “ellos viene aquí a curarse.” Si se observan resultados positivos, mediante el monitoreo constante y la observación clínica (Foucault), se le puede vender el servicio y además el producto al extranjero que circula por los límites o los márgenes de Maravillas (recordemos que los turistas acuden a la escena del asesinato sin cuerpo del director muy cerca de donde sale Alicia corriendo). El turista no entra al pueblo/sanatorio y laboratorio y eso debemos recordarlo pues marca la segregación del sujeto nacional versus la libertad del consumidor capitalista foráneo.

Recuperar al turista occidental ahora vendiéndole precisamente salud, el más codiciado de los *bienes de consumo*, la fuente de vida eterna, el elixir mágico de la salud: beba agua de Maravillas (como termina anunciando Alicia) y logrará llegar a la meta.¹²⁷

Si el capitalismo decimonónico fue un capitalismo de concentración, por la producción y por la propiedad; si ese capitalismo erigió la fábrica, la factoría, como espacio de clausura, siendo los capitalistas los dueños de los medios de producción y progresivamente los dueños de otros espacios concebidos análogamente (la casa del trabajador, la escuela, etc.); si el mercado se conquistaba, colonizaba o se negociaba precios; en la presente situación, el capitalismo, según Deleuze, no está envuelto más en la producción, la cual se relega cada vez más a un “tercer mundo.” Es el capitalismo “of higher-order production” (G. Williams 108), es un capitalismo que no compra ya las materias primas sin procesar y no vende tampoco los productos terminados:

it buys the finished products or assembles the parts... what it wants to sell is services and what it wants to buy is stokes... this is no longer a capitalism for production but for the product, which is to say, for being sold or marketed... the operation of markets is now the instrument of social control and forms the impudent breed of our masters. Control is short-term and of rapid rates of turnover, but also continuous and without limit, while discipline was of long duration, infinite and discontinuous (Deleuze citado en G. Williams: 108).

Llevando todo esto al espacio afectivo que maneja la película *Alicia en el pueblo de Maravillas* se pueden verificar que los mecanismo productivos de la sociedad disciplinaria, “in contrast, in other words, to the nation’s pedagogic apparatuses of

social reproduction” (G. Williams 108), se contrastan con los modelos pos-socialistas que comienzan a emerger casi inmediatamente en la producción cubana. Aparatos resultantes de una suerte de mezcla híbrida de disciplina/control como propone Gareth Williams en el caso de las mega-ciudades latinoamericanas (108-9).

En el caso de Maravillas y sus pacientes, los indisciplinados tronados, cagados literalmente, atentan sobrevivir en los desorganizados, descentralizados márgenes de un mercado negro; o más reciente, como “buzos” en los basureros detrás de los hoteles habaneros (para turistas, en chavitos o dólares); buzos que se sumergen en los detritos del consumo de una economía neoliberal que no comprenden, de la cual participan (o no) como parias, vagabundos, jineteras/jineteros o pingüeros, o intelectuales y artistas, pues al final, como decían los guardias de la ciudadela en *Pon tu pensamiento en mí* de Sotto, los intelectuales todos están enfermos “de algo peor que la lepra.”

Maravillas funciona entonces como un receptáculo, como una botella asociada a la embotelladora nacionalista, que intenta contener o reformar a ese populacho que segregan las fuerzas del mercado por un lado, y por otro, “embodies a potential for ungovernability” (G. Williams 109), que el estado ‘revolucionario’ cubano en transición tiene que controlar, manejar y siempre dominar, pero no tiene que necesariamente incorporarlos, como tampoco tiene que integrarlos, o educarlos siquiera “as it strived to do during the populist phase of Latin American development” (G. Williams 109).

Claro está, todo lo que propongo que leamos en *Alicia* no viene sin problemas. El Estado cubano sobrevive a comienzos de los años noventa (del siglo pasado) porque se convierte en maleable, en líquido contenedor de las particularidades que no pueden sino ser agitadas para pretender que el producto a vender tiene las cualidades que demandan las nuevas formas de acumulación flexibles de capital, una cultura de consumo que resulta, como mínimo, ajena a los cubanos. *Alicia* parece proponer una tesis similar a la de Michael Hardt, el diagrama en Foucault, de la sociedad disciplinaria con el panóptico emblemático marcando posiciones puntuales, fijas, casi estables identidades; ese diagrama resultaba incompleto sin el de Deleuze de una sociedad de control que se orienta a la movilidad y el anonimato, y menos hacia posiciones e identidades fijas.

Alicia (como personaje y como película) se mete donde nadie quería mirar, y no necesariamente detrás de algún espejo. Se mete entre la decepción con respecto a unas políticas culturales amnésicas e hiperbólicas, coyunturales, por un lado, y por otro, con el abandono oficial a los modos críticos de un séptimo arte que después de servir a la dictadura del proletariado (en los 60, 70 y 80), se había dormido bajo la cuerda cómoda de la corregible inanición formal del éxito internacional de la ficción convenientemente diseñada de una revolución socialista indestructible. La crítica a la película, según Alfredo Guevara, no debía ser por la polisémica y “pesimista” visión que proponían sino por su marcada ambigüedad política en un momento en que el país estaba crispado por la situación de cerco en que vivíamos –y aquí no resulta difícil escuchar el eco del mismo Guevara

justificando la prohibición de *P.M.* porque afectaba al pueblo en alarma de combate con aquellas imágenes de la bacanal portuaria en medio de la invasión norteamericana por Playa Girón en 1961.

“Indudablemente,” continuó Guevara “la película tiene, en el orden estrictamente político, dos lecturas... hay quienes ven una película tan desmesuradamente crítica que puede servir a los contrarrevolucionarios... y hay otros que la ven como una película normalmente crítica que no tiene esas intenciones... yo creo que no las tiene” (citado en García Borrero: 45). Guevara asumió entonces un rol conocido ya por su participación en el caso *P.M.*, aunque no veía las malas intenciones si entendió que la contrarrevolución se podía aprovechar de la película, y por tanto, su papel como instrumento censor, otra vez, era el de suturar el necrosado miembro de la cultura revolucionaria herida. Según el fénix-Guevara “la contra revolución trató de usar la película... robaron una copia (por cierto, malísima) y la pusieron en Miami” (García Borrero, 46).

La solución a “la cubana” fue enviar al propio director a que defendiera internacionalmente el punto de vista revolucionario, es decir, el punto de vista hegemónico, que según Guevara debía e imperaba en la lectura de la película, “explicando que él, (Daniel Torres), había comprendido eso de las dos lecturas, pero que para él la única lectura legítima es la de un revolucionario” (en García Borrero 46). Interesante la capacidad proléptica del Nostradamus-Guevara pues casi una década después ocurrió lo que trataron de evitar los controles culturales de la revolución. En el antiguo Miami Dade Community College (actualmente sin

Community, MDC) se presentó *Alicia en el pueblo de Maravillas* como parte de un ciclo de cine cubano gratuito que ofrecía la institución.

En la reseña para el *Nuevo Herald* de Miami, Wilfredo Cancio Isla reconoce precisamente la pésima calidad de las copias que hasta entonces habían circulado en el extranjero, sin embargo, gracias a la labor del entonces todavía nombrado Miami Dade Community College se pudo “disfrutar de una copia en excelente estado y subtitulada al inglés.” Ante unas 400 personas, el crítico exiliado Alejandro Ríos declaró que “el espíritu mordaz de esta película es único en la historia reciente del cine cubano... no se ha hecho hasta ahora otro filme con un reflejo tan despiadado del desastre nacional, sin concesiones ni medias tintas” (2005). Independientemente de la agenda polarizada para el gusto específico de la intelectualidad miamense que tenía Ríos, debemos reconocer que por una vez, al menos por ésta vez, Alfredo Guevara tenía razón.

Al menos Guevara reconoce que le dijeron al director qué tenía que hacer y decir con respecto a *su* película. Daniel Díaz Torres subrayaba entonces que “[s]iempre he sentido que huelga la aclaración de que este caricaturesco pueblo *no es un retrato de la Revolución*, sino de las excrecencias y lastres derivados de conductas y deformaciones éticas que inevitablemente acompañan todo proceso social hecho por hombre” (en García Borrero 44).

Como mecanismo publicitario, *Alicia* resultó efectivamente una herramienta inconcebiblemente prolífica; generó el mito de Alicia y sirvió a la vez como puntero en el re-contextualización de la revolución cara al mundo. El éxito,

evidentemente, fue inmenso. Al “reivindicarla” oficialmente durante el Festival de Cine de la Habana de 1991, la cultura de la censura se anotó un importante gol en portería propia: aún se habla de *Alicia* o se recuerda la película, hasta en Miami.

El hecho de que mis entrevistados en Cuba y en Miami revisitaran las memorias de Alicia cuando les preguntaba sobre cine cubano en los noventa, y que la recordaran exactamente cómo objeto cultural prohibido y de culto —al estilo de *Fresa y Chocolate*, por ejemplo—, censurado y nunca exhibido en la televisión cubana, nos remite inmediatamente a los resultados excelentes de la terapia de choque que siempre ha utilizado la revolución deseada. Terapias que incluyen la re-territorialización de los espacios narrativos y discursivos, la re-apropiación afectivamente los textos, y la conversión tanto física como simbólica de los intelectuales problemáticos en abanderados políticos de los puntos de vista hegemónicos de *la revolución deseada* (recordemos el caso Padilla en 1971, por ejemplo, que aunque mucho más cruel, ejemplifica estos mecanismos a los que se sometió también al director de *Alicia*, pero en 1991).

Ya en los noventa y a *vox populi* se discutían los ‘males’ enquistados en las estructuras administrativas centralizadas de (des)gobierno ahora bajo la presión no sólo externa de un Campo Socialista en descalabro, sino también internas, resultantes directas de un Período Especial que coronó los procesos rectificadores de los ochenta. En tiempos de *Alicia...*, nos sentíamos como las partículas sucias dentro de la botella de agua sulfurosa, o de globitos como le llamó Alicia, que Satán ofrecía a todos los recién llegados a Maravillas, como prueba sobre todo de la

pre-disposición y voluntariedad del recién tronada para acatar y asimilar los tratamientos disciplinarios implícitos. Por eso Alicia, aunque se ver forzada en varias ocasiones, se niega a beber el brebaje que contiene la esencia de la reducción del hombre/mujer a sujetos institucionalmente patologizados, larvales.

A comienzo de los noventa, cuando se nos agitaba en las marchas del pueblo combatiente, en las iniciativas “*31 y pálante*” o “aquí el que no salte es yanqui,” nos convertíamos en un soluble puñado de sujetos larvales o, utilizando una idea de Julia Kristeva, éramos “sujeto-en-proceso” en condiciones de ‘exilio’ permanente con respecto a una identidad centrada.¹²⁸ Éramos, los suspendidos, los tronados, los escolarmente inadecuados, que si no saltábamos éramos yanquis; pero yo salté y bien alto. Vivíamos entre dos momentos de ansiedad irresoluble por vías normales o normalizadas por una conducta incisivamente diluida en el pueblo, en la masa líquida que reconformaba los bordes de una nación. Una nación que ahora, después de las catástrofes europeas del este, se estaba autoproclamando convenientemente más aislada que nunca. Estábamos navegando a ciegas por un embelesado socialismo que a ultranza pretendía recolonizar el campo siempre problemático de la cultura cubana.

Todos fuimos unos “anormales” cuando leímos la película, como bien dijo Alfredo Guevara (citado en García Borrero, 45). Pero la anormalidad tenía escondidos unos resortes que *Alicia* estaba corroyendo. Detrás de la patología demoníaca y escatológica (escatología que molestó mucho a Alfredo Guevara) que representaba Alicia en la escena cinematográfica, se articulaban los resultados de

varias décadas de almacenaje afectivo, de supresión (o auto-represión según el punto de vista ideológico) de intensidades afectivas con respecto a una realidad que no sólo estaba siendo desmantelada, como las calles sucias de Maravillas por donde carnavalean las consignas revolucionarias, sino que estaba siendo repropriadada, reterritorializada por una generación, mi generación de hombres y mujeres nuevos/as, en el sentido más chovinista de la idea.

Alicia generó en los noventas nuevas alternativas cinematográficas que no seguían las prescripciones habituales o habituadas en la década anterior; incluso se adelantó a filmes considerados sumamente transgresores como *Fresa y Chocolate*, *Madagascar* (Cuba, 1994) dirigida por Fernando Pérez, o *Pon tu pensamiento en mí* de Arturo Sotto que analizaré más adelante. *Alicia* nos permitió reconsiderarnos a nosotros mismo en nuestros roles como ciudadanos, revolucionarios y sujetos; redactó los problemas políticos y sociales que habían sido expuestos décadas antes por *Memorias del Subdesarrollo*, por ejemplo, y la más cercana epocalmente *Papeles Secundarios*. *Alicia*... ofrecía (como lo hará *Fresa y Chocolate* en el 2004) opciones de experimentarnos a nosotros mismo en relación con un futuro actualizable en el cual “the question of the revolution is a bad question because, in so far as it is asked, there are so many people who do not *become* revolutionaries, and this is exactly why it is done, to impede the question of the revolutionary-becoming of people, at every level, in every place” (Deleuze y Parnet, *Dialogues* 147). *Alicia* tiró a rodar el dado de la incertidumbre Revolucionaria; no sabíamos

de qué lado iba a caer. Lo que si sabíamos era que de la tirada al azar no saldrían letras en mayúsculas.

Alicia en el pueblo de Maravillas nos convirtió a todos o nos recordó que como pueblo cubano, éramos pacientes/usuarios de un enorme sanatorio (de una revolución con pésima salud afectiva), en el cual se pretendía precisamente recuperar nuestra ‘normalidad;’ es decir, sanarnos, extirparnos para que no contamináramos la masa pasada por agua (¿cómo Filiberto?) que se había embotellado desde 1959 para consumo internacional. Teníamos, como sujetos activos del posible cambio, que ser reajustados a la maquinaria, al ensamblaje *maquínico* de la narración de la revolución como *deseada*, regresar por cualquier medio a el estado de máxima entropía en el cual, paradójicamente, somos/éramos más estables según el gobierno: como partículas que se agitan en un medio líquido y se disuelven temporalmente sin ser notadas desde afuera.

De cierta manera, *Alicia* no habla de los condenados que llegan tronados a Maravillas de Noveras. Ésos, allá dentro, los que se ‘jodieron,’ sufren transformaciones que les dejan *verse* detrás del *Espejo de Paciencia* como lo llamó Silvestre de Balboa, que no es otra cosa, que un espejismo para el cual yo no tuve paciencia. Alicia también interpeló a los que se habían quedado afuera, a los que creían que circulaban libremente por las calles, a los que no vivían en Maravillas... ¡Estaban hablando de nosotros! Y todos somos, como dijo Fernández Retamar, la Revolución.

Quizás esto es lo que molesta a nuestra normalidad socialista o *sociolista* parafraseando a Filiberto en su “Dorado Mundo.” Nos reconocemos como ajenos, como los otros con respecto a esos allá dentro, y nos solazamos en la libertad de circular controladamente por la estructura socio política cubana bajo el ojo siempre atento de la revolución. Alicia advierte, desde su cercana lejanía, que en cualquier momento podemos ser nosotros los otros, nos(y)otros, aquellos de allá dentro. Como decía el muñequito ruso, “ciudadito oso, no seas goloso... desde aquí arriba, Mashenka te mira.”¹²⁹ El panóptico de Foucault funciona, y bien los sabe Alicia su/nuestro pueblo de Maravillas.

CAPÍTULO 7

SUJETOS *EXÍLICOS*... MI DEVENIR BALSERO GLOBALIZADO

Hay momentos en que la huida parece la única solución...
Abilio Esteves, *Tuyo es el reino*

En el capítulo anterior profundicé en las ‘cicatrices psicológicas’ que dejó en la sociedad cubana la primera parte de la década de los noventa. Cicatrices que distinguen a toda una generación, mi generación de sujetos larvales bajo la mirada atenta de estado revolucionario. A mediados de la misma década, la narración de la Revolución como *deseada* entraba en una nueva época de crisis afectiva como resultado directo del desmoronamiento de todo un sistema complejo de símbolos, relaciones, ficciones, legalizaciones, terrores y justificaciones. En el antiguo Campo Socialista, y específicamente en la URSS, los restos cada vez más reducidos de Vladimir Ilich Ulyanov Lenin eran removidos finalmente de su venerada urna de cristal en el Kremlin para colocar en su lugar un conveniente McDonald’s, abierto 24 horas marcadas por el emblemático reloj del Carrillón, el mismo que alguna vez marcó el tiempo del socialismo real.

En 1994 asistimos a la segunda ola migratoria más grande en la historia de Cuba revolucionaria, después del éxodo masivo del Mariel en 1980. Según Lupe Álvarez, alguien dijo que “el arte se fue de Cuba” después de ese llamado

Maleconazo de 1994, y la frase resonó en los artistas plásticos de los noventa como ofensiva demanda a tomar la escena de la cultura abandonada institucionalmente después de 1989, como consecuencia del derrumbe del Muro. Pero los comentarios de Lupe también provocaron una llamada de atención en el gobierno cubano (acostumbrado a tardarse en reaccionar sobre el campo de la cultura, recordemos que las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro en 1961 fueron la tardía intervención de los hombres de gobierno sobre la cultura).

Los artistas e intelectuales, a los cuales Fidel Castro asignó la tarea de escribir el futuro en aquellas “Palabras,” estaban emigrando (como dijo Albita Rodríguez, ‘el hombre nuevo se iba de Cuba’); y se llevaban con ellos las obras potenciales que debían, según el gobierno, engrosar el patrimonio de una revolución que estaba dejando de ser deseada. El éxodo de artistas implicaba precisamente que *el deseo de desear* la revolución se estaba extinguiendo en los creadores de su propia ficción; y sin narradores, sin los artistas e intelectuales, cómo retener el arte en Cuba. Como respuesta inmediata no sólo se forzó un Período Especial sino que se aceleraron políticas de mercado, capitalismo rampante y sonante, que promovieran intercambios monetarios, circulación de divisas extranjeras a cambio de arte “desde adentro” producido dentro de la isla, como un sello de autenticidad pero a la vez como indicador de que la revolución podía y servía como catalizador de la creación artística.

Por supuesto, no fue tan dramático como yo lo recuerdo. En 1994, en la sala de mi apartamento en Pinar del Río, David Mateo, entonces director del

“Taller de serigrafía René Portocarrero” en La Habana, ¹³⁰ explicaba los procesos de la siguiente manera:

Es cierto que hemos tenido que adular todos nuestros órdenes del pensamiento con relación al mercado, todas nuestras ideas “puras” sobre el arte; los años 80 y el arte funcional han quedado atrás. Muchos artistas están buscando alternativas muy interesantes y bien compensadas de cómo conseguir intereses vitales, los que tienen que ver el sustento físico concreto, con la sobrevivencia espiritual, artística... El hecho que genera el cambio, el mercado, se irá asimilando definitivamente como una realidad que aunque es ajena al cubano no lo es para la historia del arte (Porbén y Álvarez, *Vitral*).

En la entrevista sugeríamos la inoperancia de las instituciones culturales al no emplear los espacios y el no apoyar ni financiar proyectos alternativos individuales.

A lo cual David respondió que “en las instituciones recae una dosis de responsabilidad muy grande, ellas no estaban preparadas para un cambio sucedido con tanta rapidez.” Sin embargo para David resultaba algo paradójico, “pues siempre la propuesta intelectual ha estado por delante de la dinámica institucional... creo que con el fenómeno del mercado nos hemos dado cuenta que la gestión institucional no ha ido ni al paso ni al ritmo de la creación. Los sentidos de relación y comunicación han comenzado a ser más funcionales, más prácticos, consecuentes y respetuosos después de estas experiencias (ibídem).

Y sin embargo, insistimos en la entrevista, en este Período “Especial” – finales de la década del 80 y los primeros años del 90— las instituciones un poco que se han vuelto a cerrar, quedando atrás trabajos como los de José Veigas en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, proyectos que tentaron el límite:

Sí, se volvieron a cerrar. Y el fenómeno del arte específicamente se volvió a revitalizar a través de proyectos artísticos individuales: René Francisco y Ponjuán, Los Carpinteros, Las Metáforas del Templo, Estéreo Segura, Carlos Garaicoa o Lissette Matalón, son ejemplos de estas propuestas, que intentaban reactivar un espacio de gran silencio institucional a riesgo de que se les censurase, criticase, o que se les censurase incluso, dentro de los propios artistas... (ibídem)

En los noventa, después del derrumbe del Muro de Berlín en 1989, Cuba volvió a ser, como me decía sarcástico Carlos Plana (ceramista y escultor), el baúl de los tesoros enterrado en el fondo de una playa azul del Caribe en cuyas costas se doraban al sol los bellos y musculosos mulatos, mezcla de civilización y barbarie, y en donde los corsarios y piratas de un mundo recién despolarizado y agresivamente globalizado, bebían los jugos de las cubanas siempre dispuestas a truquear espejitos de colores por pepitas de oro puro. Y es que todos teníamos que sobrevivir —como ya dijo Chanan (en el capítulo anterior).

Todos teníamos necesidades. Había que jugarse la visa, el pasaporte, la balsa o la vida. Las galerías norteamericanas (Chicago, Houston, New York) comenzaron a verse inundadas por obras de jóvenes escultores, pintores y grabadores cubanos, de otra promoción. Las obras de Amelia Pelaez, Wifredo Lam, Portocarrero, Rita Longa, Mendive, y muchos otros, eran piezas sumamente caras y difíciles de encontrar. Sin embargo, dentro de la isla, en el baúl del tesoro, alemanes, italianos, franceses y canadienses encontraron también a sus cubanos —auténticos— produciendo obras contestatarias, afiladas, impensables en alguna otra época de la Revolución deseada.

No tuvimos ni McDonald's ni Burger King ni Pizza Hut (sí tuvimos hamburguesas de soya y mezclada con desperdicios del pescado para la exportación). Se nos permitió ser "cuentapropistas" (auto-empleados o trabajadores no empleados por el estado) según el *Decreto Ley* número 141 aprobado en 1993, y la Coca Cola comenzó a llegar (en dólares) a las cafeterías "El Rápido" no desde el imperio yanqui sino de México para hacerle competencia al refresco Tropicola.¹³¹

Nos estábamos globalizando y no lo sabíamos. Las bicicletas chinas sustituyeron a los Fiats "Polacos," a los *Ladas* y *Moscovich* soviéticos, y muchos trabajamos a tiempo parcial o como vigilantes de bicicletas o como CVP (Comité de Vigilancia y Protección), los nuevos custodios de la propiedad privada socialista. Mi madre montó un negocio casero de hacer cakes de bodas, cumpleaños y fiestas de todo tipo; incluso, le hicimos el cake al hijo de Robertico Robaina que vivía en Pinar del Río. Mi padre se quedó en los Estados Unidos a donde había venido con "carta de invitación familiar." Mi vecino de los bajos criaba cerdos en la bañadera y vendía la carne o los cochinitos en el mercadito local. El 'magnate' Dopico abrió la primera "paladar" en la Calle Real y me pidió que le hiciera, en la computadora de la ETECSA (Empresa de Telecomunicaciones de Cuba, SA) el menú de su flamante nuevo restaurante y si podía, los libros de contabilidad, porque el Decreto Ley 141 también perseguía 'el enriquecimiento ilícito.' En 1994 inauguramos la revista *Vitral*, auspiciada por el Centro de Formación Cívico y Religioso de la Diócesis de Pinar del Río (*Vitral* cerró 'por falta de recursos' en el 2007).¹³²

A fines de 1955, *Vitral* auspició el Segundo Salón Nacional de Arte Religioso Contemporáneo, después de un letargo de 40 años. El jurado lo integraron Pedro Pablo Oliva, Lupe Álvarez y David Mateo. El primer, y único, Salón de Arte Religioso cubano había sido la presentación “en sociedad” del grupo “Punta,” en el Palacio Municipal de Pinar del Río; un grupo de escultores, pintores, grabadores y dibujantes empeñados, según el catálogo de la exposición, en desarrollar el espectro artístico-cultural de *Vueltabajo*. Entre otros, Punta lo integraban Tiburcio Lorenzo, Atilano Armenteros, Miguel A. Chaumont, Julio Fuentes Pino, Juan Ramón González, Universo Picazo, Fausto Ramos, Ricardo Tejedor. El Salón “fue cielo abierto y esperanza en tierra de promesas.” En mayo de 1955 todas las autoridades locales asistieron a la muestra, desde el señor alcalde doctor Juan Francisco Sánchez; el historiador de la ciudad, señor Manuel Herrera; hasta monseñor Evelio Díaz, obispo de la diócesis; el doctor Juan Arbite presentó la exposición que sería, con el decursar de los años, la primera y única hasta 1995.¹³³ Por supuesto, el guiño oficial al permitirnos realizar una exposición con tema religioso, y además otorgar premios monetarios a los ganadores, no fue más que el preámbulo proselitista que re-vendía “pescado muerto en el Caribe” como decía Kevin Powell. Se anticipaba la posibilidad de la primera visita del Papa Juan Pablo II a la isla (que ocurrió en 1998) —la primera y la única después del triunfo de la Revolución en 1959— y, para ello, las condiciones inestables después de la debacle comunista, movilizándose en Cuba entre la tolerancia y aceptación, tenían que ser monitoreadas con suma precisión. Como contrapunto al salón religioso, ya

de por sí una concesión inesperada, en 1997 se inauguró el Primer Salón Nacional de Arte Erótico bajo el título “Desnudar la imagen,” en la recién formada Galería *Acacia*, en La Habana.

No obstante, las cosas cambiaron drásticamente en la segunda mitad de los noventa, y definitivamente la Ley Helms-Burton (1996) no ayudó a los cubanos. El estado ético o cultural, como lo definió Gramsci, introdujo modificaciones severas a su máquina de castigo y legalidad. Se redefinieron las figuras criminales del corruptor de menores, los traficantes de drogas, el lavado de dinero, y la matanza ilegal de ganado (sobre todo equino y vacuno).

Hacia finales de la década, precediendo la visita de ‘su santidad Juan Pablo II,’ comenzó a operar el Centro de Recepción, Clasificación y Procesamiento de Prostitutas en la capital cubana, por donde otras 7000 mujeres ya han pasado durante 1998. Muchas salen rápido y regresan sus provincias de origen como medio de sacarlas de la ciudad de La Habana. Estas chicas eran (y aún lo son) “las famosas jineteras, tan conocidas ahora como lo es cuerpo de baile de Tropicana. Son baratas, divertidas y casi prostitutas” (Power 102). Debajo del “jinetear” existían muchas más capas que eludieron a Kevin Power. Con cierto humor e irreverencia, como habría dicho Reinaldo Arenas, en 1995 reseñaba para la revista *Vitral* como viñeta mi encuentro (no casual) con una “jinetera” en La Rampa capitalina.¹³⁴

La clasificación, detención y explotación de las “mambisitas” había comenzado recién despenalizado el dólar y se había constituido, no sólo en

mecanismo estatalizado para la contención de la prostitución, sino también en termómetro social directamente injertado en el principal rubro económico después de la debacle del 89, el turismo extranjero. El ‘hombre nuevo’ que nos vendía *Fresa y Chocolate* (analizada anteriormente) se prostituía, y no cómo decía Kevin Power “un poquito” sino un “muchito.” El gobierno cubano, no tan indirectamente, se beneficiaba de aquel resurgir de una nueva prostitución. Por un lado, extendía finalmente una cortina de humo interna alrededor de las secuelas del brote de SIDA y VIH; algo que produjo no solamente un pánico social funcionalmente necesario para su contención, sino que también había erosionado la base principal (no declarada oficialmente) del turismo, el sexo barato. Por otro lado, “limpiaba” La Habana de emigrantes llegados de otras provincias, intentando controlar así la explosión de sobre población en la capital y el éxodo de mano de obra y cerebros que habían dejado vacíos los campos de Cuba; esta última, una condición generada por la misma Revolución en sus primeros años.

En varias de mis entrevistas durante los noventa con jinteras y jineteros alrededor del circuito de hoteles habaneros (transcripciones que pude rescatar en el 2005 gracias a la paciencia de mi tío), salieron a relucir ciertas ‘verdades’ que aparentemente habían sido acalladas por los medios oficiales.¹³⁵ Los dejaban entrar a clubes, restaurantes y hoteles lujosos, pero sólo acompañados de *sus* extranjeros. Casi todos los y las “jinetes” del siglo XX, como le molestaba que la llamaran a una de mis entrevistadas, “hacían medias” (se apostaban, esperaban) en las esquinas o a varias cuerdas de los hoteles, para que los policías y porteros nos las

vieran y las “ficharan” antes de la transacción. Las chicas que venían “del interior” pagaban rentas, algo considerado ilegal si no se tenía “un permiso” de cuentapropista; algunas tenían un proxeneta que les “conseguía los puntos” y las “protegía en caso de las cosas se pasaran de raya.” Aleida, una muchacha de 21 años graduada de licenciatura en lengua inglesa, definía el cuadro de la siguiente manera:

Yo estoy en “esto,” sola, pero vivo con la China que sí es de aquí de La Habana, pero hay otras que tienen su “mánager” que les ubica los puntos y las defiende o las saca del “talego” porque tienen contactos, pero al final les roban el dinero ¡descaraos como son!, una lo “lucha” y ellos lo disfrutan (entrevistas).

Algunos elementos se quedaron fuera de mi comentario en la revista *Vitral*, por razones sobre todo de los límites de la censura eclesiástica, o digamos que razones editoriales. Según muchas entrevistadas, incluyendo a Sury y Aleida, en los centros de detención las mujeres, los travestís, los y las homosexuales en general, eran violadas, maltratadas y acusadas muchas veces por posesión de drogas, o tráfico ilegal de divisas –lo cual, en muchos casos, era la excusa oficial para ponerlas tras las rejas y sacarlas de las calles. Los pingueros tenían a veces mejor suerte, como Carlos “El Picúa,” que varias veces logró pagar a los policías para que no lo detuvieran, aunque el machismo imperante en las instituciones policiales se desdoblaba en un ensañamiento brutal que llegaba a la tortura, la mutilación y la violación también de los muchachos.

No era difícil, si se “andaba La Habana,” frase parodia al programa televisivo que conducía el historiador de la ciudad Eusebio Leal –uno de los

primeros religiosos admitido al buró central del partido comunista después de las modificaciones a sus estatutos en los noventa—, encontrarse con “las trabajadoras del turismo” como se autodefinía jocosamente una entrevistada. Se habían convertido en los noventa, quizás lamentablemente, en un sello tan cubano como el tabaco Cohiba o el MonteCristo o el Ron Habana Club.

7.1. MI *DEVENIR*-BALSERO EN EL PEREGRINAJE EXÍLICO

Debido al respeto por ciertos términos, por el dolor que entrañan, me cuesta mucho adoptarlos. Exilio es uno de esos términos.
Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*.
Anagrama 2007

En 1992 el gobierno norteamericano levanta el embargo al arte y permite la comercialización de pinturas cubanas. En las Galerías SINDIN de New York se inauguró la primera retrospectiva de un artista residente en Cuba, de un coterráneo pintor pinareño, Pedro Pablo Oliva (Premio Nacional de Artes Plásticas en el 2006).¹³⁶ A fines del año siguiente, las casas de subastas Christie’s y Sotheby’s pusieron en venta diversas obras de arte latinoamericanas; entre ellas varias de Oliva y Tomás Sánchez.¹³⁷

Pedro Pablo Oliva (Pinar del Río, Cuba, 1949) y madre, Ángeles Álvarez, habían sido compañeros en la Escuela Provincial de Artes Plásticas. A pesar de su éxito, a Oliva no se le habían “subido los humos de la fama,” me decía mi madre. Oliva nos concedió una entrevista para el primer número de la revista *Vitral* en 1994 mientras trabaja en las series *Balcones* y *Navegantes*; la última, una

tragicómica reterritorialización de los eventos entonces muy recientes del éxodo masivo de ese mismo año. Oliva los resumía como un doloroso absurdo que causaba preocupación y pena. Aquellos “navegantes” estaban allí, impregnados en la memoria del pintor, y desde los lienzos se lanzaban al mar en irreales embarcaciones, tan frágiles como sus sueños, y la mar los recogía y a veces sepultándoles (Porbén *Galería: Pedro Pablo Oliva*).

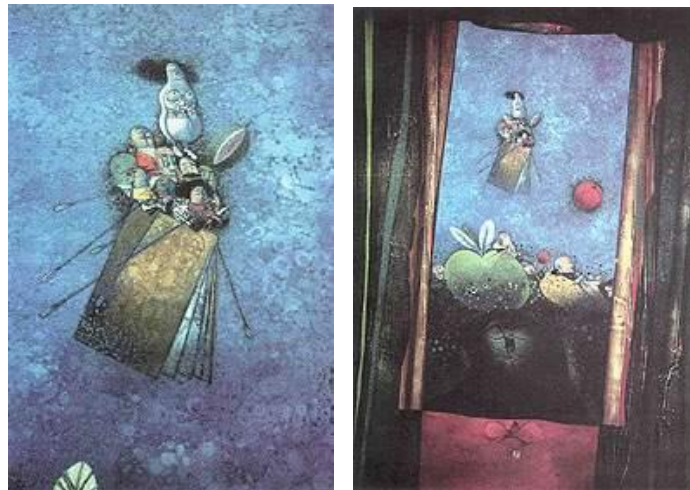


Figura 7.1 Pedro Pablo Oliva. De la serie *Navegantes* (1993). Óleo sobre lienzo 140 x 100 cm.

Navegantes, con los reconocibles “personajes como muñequitos, como sacados de las historietas” así definidos por Reynaldo Gonzales y distintivos de la obra de Oliva, se nos presentan en una serie compleja, sumamente íntima. Oliva nos coloca como voyeurs infantilizados de un viaje casi onírico, fantasmagórico, en el cual tenemos que despojarnos de demonios ajenos para emprender una travesía incierta. Una familia rema sobre los cuerpos de otros viajeros dormidos, todos excepto el que parece ser un padre de familia (más viejo, con una calvicie

académica) tienen sus ojos cerrados, no pueden o no quieren ‘ver’ los espacios vacíos que navegan encima de objetos imposibles, libros, palmas, mecedoras, frutas frescas con hojas nuevas, cajas de fósforos. Parecen viñetas extraídas de *Presiones y Diamantes*, la novela de Virgilio Piñera (publicada en Madrid por Alfaguara en 1986), en la cual los personajes vacacionan sin moverse dentro cámaras hiperbáricas en estado criónico; para el viaje, se quedarán dormidos, no sentirán nada, pero lo experimentarán todo; luego reconstruirán la historia fantástica de sus periplos a través de las narraciones y las memorias de otros ‘viajeros,’ o de los “nuevos escribas” oficiales autorizados a documentar la historia en la película *Pon tu pensamiento en mí* de Arturo Soto que analizo al final este capítulo. Tan sólo un personaje con cabeza de violín, tiene los ojos abiertos, circulares, enormes, parece el guía o timonel de una libreta de productos industriales (o de una caja fósforos), de una metanarrativa que se erigirá como bitácora de lo que parece en los lienzos de Oliva una dulce y placentera experiencia, que lejos de desgarrarnos el alma nos reconforta como los cuentos de hadas, como las canciones de cunas en noches de tormentas “allá afuera.”

En la obra de Oliva la mitología del caos insular, los tropismos a los que se referían Antonio Benítez Rojo en *La Isla que se Repite* e Iván de la Nuez en *La Balsa Perpetua*, respectivamente, forman o reconforman un ensamblaje afectivo limitado por los marcos de un retablo que sugiere, quizás, la dimensión social del fenómeno en el teatro familiar del pintor. *Navegantes* es de cierta manera un “viaje imposible” que presenta esa dualidad que Marc Augé encontraba en nuestra

relación con la imagen y el espacio (124); por un lado, recibimos imágenes y por otro, las fabricamos como instituciones itinerantes, como *lugar de memoria* en el sentido de Pierre Nora. Para Pedro Pablo Oliva “fabricar imágenes” significaba a la vez apropiarse del espacio afectivo de la nación y transformarlo, consumirlo. Digerido, queda como espectáculo atemporal y sin espacio fijo, movedizo, vendible.

Más de una década después de mi entrevista con Oliva, regreso ahora a los *Navegantes* con la experiencia de quien emprendió una vez el viaje a ciegas, pero con los ojos bien abiertos y llenos de miedo. La travesía probó ser onírica y no, por ello, menos aterrador. La sensación constante de que estás siendo observado y vigilado, en una fiesta pero vigilada como diría Ponte; de que en cualquier momento te pueden detener y, como mínimo, regresarte a un lugar de origen del cual te estabas intentando distanciar afectiva y psicológicamente. Mientras cruzamos los umbrales de los aeropuertos, en mi cabeza se mezclaban las escenas de los Marielitos que nunca llegaron a Miami y terminaron en carpas de un circo diabólico en Perú o con los vituperios y los huevos podridos que le tiraba “el pueblo rugiente y feroz” a los “gusanos” (ahora convertidos en ‘mariposas’) en aquel cortometraje de Ana Rodríguez titulado *Laura* (1990).

Los cruces de umbrales afectivos fueron demasiado reales e inciertos como para ‘disfrutar’ el viaje o como para permitirnos cometer errores: hablar, gesticular, declarar, cualquier detalle haría abortar la operación sobre la cual tú no tenías absolutamente ningún control, como en un cuadro de Oliva. ¿Cómo nos recibirían

en el Comité (CDR) los antiguos vecinos después de una escapada frustrada?
¿Dónde íbamos a vivir si el apartamento había sido ‘permutado’ como pago inicial y depósito para el viaje? Tan cerca de una Coca-Cola y un McDonald’s y no poder llegarles porque tienes miedo de abrir la boca y sonar, como decían en las películas, a ‘cubano.’

Quizás Oliva, experimentando en los espacios afectivos complejos de un ensamblaje dramático, intentó *de cierta manera*, como prefería disculpar Antonio Benítez Rojo cualquier intencionalidad polisémica, emprender una ‘operación éticamente delicada;’ la empresa de actualización que conllevaba “emplear el humor cuando la tragedia implica la comedia de quienes tientan al destino sin acatar la magnitud de las consecuencias” (Castillo). Quizás a Oliva le resultaba tan difícil como a Antonio José Ponte el incorporar términos que duelen, como exilio, y tal vez prefirió mostrarnos a los ‘navegantes’ como nos definió Dagoberto Valdés (el recogedor de yaguas que dirigió *Vitral* y el Centro Cívico por más de diez años), como cubanos que peregrinamos por la diáspora.

Sin embargo, creo que Oliva resuelve lo ético de su exorcismo afectivo a través de una suerte de *potens* lezamiano cuando exonera de culpa —e introduce la posibilidad del arrepentimiento y la culpa al Otro— al mítico ‘hombre nuevo,’ en tanto son los padres, las generaciones que nunca pudieron ser “corregidas” o totalmente normalizadas, las responsables de guiar las escapadas, y no los retoños de Pinos Nuevos.¹³⁸ Son los padres (y de nuevo regresamos a la edípica Revolución deseada, a Freud/Lacan con el complejo de Edipo y la ansiedad de

castración que provoca que tú Padre se haya ido primero y ahora te toque a ti sustituirlo en la doble función de “cabeza de familia,” el “hombre de la casa,” y como lazarillo tuerto por el país de los ciegos donde eres Rey) los que tienen abiertos los ojos en los lienzos de Pedro Pablo Oliva; los que han crecido en medio de una realidad que les resulta intolerablemente adversa (carentes de, desconocido); y son los adultos los que toman las decisiones *por* sus hijos –Fidel Castro dirigía Palabras *a* los Intelectuales *por* los Hombres de Gobierno.

Sí el germen revolucionario viaja con los ojos cerrados y aterrorizado con la posibilidad de un forzado retorno, como sugerían los *Navegantes* de Pedro Pablo Oliva en sincronía con nuestra experiencia familiar; sí ese hombre nuevo no asiste a su propio *devenir emigrante*, si se le reduce la capacidad de acción como sujeto, como individuo en una obra que ha sido territorializada por los mecanismos institucionales cubanos a través de un premio nacional en el 2006, ¿hay esperanzas entonces de que el trasplante garantice continuar narrando la ficción de una *Revolución deseada*? Oliva sabe cómo nadar y guardar la ropa, como dice el refrán popular, y reactivarse constantemente en una suerte de “doble vida” intelectual, como la define Linda S. Howe, que depende de que los intelectuales cumplan más o menos con la estética impuesta como oficial y que compitan entre sí mismos por premios y publicaciones (10).

A finales de los noventa salimos de Cuba; periplo que no por onírico a lo Oliva fue menos traumático. Pero recuerdos quedan, como heridas en la memoria siempre dinámica que no reconoce lugar o espacio fijo y que confunde el tiempo en

cada desdoblez disparado por sensaciones inconscientes. En una esquina de la Calle Corrientes en Buenos Aires, una pareja de cubanos tenía un pequeño puesto ambulante de periódicos y revistas. Nos vieron cara de “cubiches,” una expresión que no escuche otra vez hasta llegar a Alcalá de Henares en el 2003, y que se refiere a los cubanos pasando por ser lo que no son, aunque realmente suena a *boliche*. Nos regalaron unas revistas –*Hola* para mi hermana, *Vogue en español* para mi madre y *Artnexus* para mí. Con aquella revista se completó un inesperado semiciclo afectivo, aparecían reseñados, quizás mínimamente, dos coterráneos de los cuales me separaban en 1997 menos de 6 grados: Oliva y Kcho. La tarde que cruzamos a Montevideo se fueron a la basura las revistas y con el gesto, típico del despilfarro al cual no estábamos acostumbrados por muchas razones, terminaban las primeras tres décadas de mi vida.

7.1.1. Kcho globalizado y Wifredo Lam deprimido

A Kcho (Alexis Leiva Machado) lo había visto una vez en la Bienal de la Habana a principios de los noventa, y su obra me había parecido una suerte de diálogo con la de Oliva, en más de una dimensión afectiva. Kcho presenta otro lado de la experiencia del éxodo para nuestra generación. La combinación de bocetos a carboncillo y sepias con estructuras arquitectónicas, escultóricas e instalaciones que podemos navegar, hacen de series como *Lo mejor del verano* (1993-4), *Para Olvidar* (1995) y *Archipiélago en mi pensamiento* (presentada en la Sexta Bienal de La Habana, 1997), una experiencia casi vívida, palpable y tangible, sobre todo

cuando se repasan con la ventaja de la distancia espacio-temporal y la comodidad de una teorización académica deleuziana. ¹³⁹

Sin embargo, mi re-encuentro ya fuera de Cuba con la obra de Kcho ocurrió de manera tangencial. Mientras visitaba el Museo Reina Sofía de Madrid, me llamó la atención el itinerante, solitario –y lo “deprimido,” como lo describe Francisco Cabanillas en su nuevo libro *Pedreira Nunca Hizo Esto* (2006)— de un cuadro de Wifredo Lam, *La Jungla* (1943), una de las obras que inspiró en Jean-Paul Sartre la afirmación de que la cultura europea a mediados de los años cincuenta aceptaba como suyo al “arte primitivo,” en un proceso que Sartre mismo definió como “colonización a la inversa” mediante la cual los artistas del Tercer Mundo efectuaban una suerte de “africanización del arte occidental” (Stokes). Sin embargo, al ver por primera vez una obra de Lam fuera de La Habana, en aquel espacio (in)afectivo, solitario, casi vengativo, sentía que ambos, el pintor y yo ahora en mi condición exílica, éramos dos emigrantes tropicales engendros de una máquina poscolonial que no cesaría de re-territorializarnos.



Figura 7.2 Las Junglas.

Primero a la izquierda: Wifredo Lam. *La Jungla*, 1943. Gouache on paper, mounted on canvas. Museum of Modern Art, N.Y. En el centro, catalogo de la exposición personal de Kcho *La Jungla* (instalación) en Italia.
A la derecha: y *La Jungla II* (dibujos y grabados), 2002.

El mismo cuadro que ahora me parecía desconcertantemente familiar, había inspirado a uno de esos ‘artistas tercermundistas’ a los cuales se refirió Sartre, a montar una también itinerante instalación recogida bajo el idéntico título *La Jungla* (en dos partes), casi un siglo después (figura 7.2). Pero hasta aquí llegan las semejanzas y comenzaban a subrayarse las diferencias entre ambos, entre Kcho el artista de mi generación y Lam, el balsero anticipado.¹⁴⁰

Para mi sorpresa, el diálogo con Kcho resultaba mucho más íntimo, digamos, familiar; mientras que Lam me parecía aunque cercano ajeno, a lo Carpentier, y me dejaba un mal sabor emocional que ya conocía de antes, el del éxodo.

En los noventa Kcho comienza a llamar la atención de los circuitos culturales locales y nacionales. Se inscribe entonces en la matriz cultural cubana desde el espacio inestable de una transición y/o ruptura procesual que involucra directamente a toda una generación en salida y bajo los efectos verificables de la caída del Muro de Berlín como la rotura del servicio sanitario de un Filiberto en “Dorado Mundo” de López Sacha.

Testigos de varios cambios, nos marca también el Período Especial y la aparición de una economía de mercado (ver conversación con David Mateo) que nos resultaba, como mínimo, ajena. Una situación que Luis Camnitzer, después de

uno sus viajes de exploración del nuevo arte en Cuba describió de la siguiente manera:

For the first time in more than ten years, and artist presented me with a calling card. Also for the first time I heard a painter comment that he was going to stick with his manner of painting for a while, in order to establish an image and not to confuse the market. Both incidents show a shift in attitudes and an emphasis on searching for critches (327).

Sin embargo, a pesar de tanto cambios y orgias mercantiles, continuamos ejerciéndonos como sujetos (en el doble sentido Foucaultniano) remodelando nuestras identidades híbridas a través del viaje como mito y solución a todos los problemas internos.



Figura 7.3 Instalación y bocetos de Kcho. La Habana, 1995-2000.

Las instalaciones y bocetos de Kcho no son solamente la progresión de secuencias ordenadas de objetos encontrados –afectados ya por el mar, por el salitre y el agua salada o por la acción del hombre—a partir de un set de posibilidades dadas a priori (figura 7.3). Cada bifurcación, rama cada dislocación de los objetos de la norma (por ejemplo, los esqueletos de balsas en *La Jungla I y II*) o rizoma de diferencias crea la expansión de posibilidades, de tal manera que el ‘fin’ de la

‘narrativa’ en la instalación no está dado aún, no se produce, no hay una meta o límite específico hacia la cual ‘navegar’ como espectadores ensamblados con botes, balsas – máquinas. Sin embargo, cuando nos convertimos los consumidores culturales en parte y máquina del ensamblaje afectivo propuesto por Kcho, somos entonces los ‘balseros’ produciendo flujos de energía interna o efectiva conducción hacia maximizar y potenciar lo que pueden hacer los componentes maquínicos. Esto último se logra, no porque los eventos conduzcan a un fin, sino a través de la creación de siempre divergentes fines, creándose más y más series o líneas de vuelo (como las llamaron Deleuze y Guattari) con cada *devenir-balsero*, con cada máquina (humana) que se acopla o desacopla al ensamblaje de códigos propuesto por el artista.

Dicho de otra manera, propongo que pensemos en una balsa o bote en cualquier instalación de Kcho, como algo que no tiene ‘fin’ o intención; sólo trabaja cuando es conectada con otra ‘máquina’ como el cuerpo humano; la producciones de éstas dos máquinas sólo se logra a través de sus conexiones. El cuerpo humano *deviene-balsero* o remero al conectarse con la máquina balsa/bote; y estos últimos, por su parte, devienen vehículos en el mismo proceso. Pero Deleuze y Guattari proponen que exploremos otras conexiones diferentes produciendo, a su vez, diferentes máquinas. En las instalaciones de Kcho la balsa/el bote y todo el ensamblaje aparático re-conectándose, deviene objeto artístico cuando se coloca en una galería, o en un espacio culturalmente diseñado para ‘consumir’ cierto tipo de fenómeno artístico. Entonces el cuerpo humano deviene

un ‘artista’ cuando se conecta con los carboncillos bocetando, con el pincel, con las herramientas ‘mecánicas’ usadas por Kcho para producir los objetos. De cierta manera, las imágenes que teníamos del cuerpo humano como máquina cerrada y como un organismo auto contenido, o del eficiente y autónomo funcionamiento de los relojes, son efectos e ilusiones de una máquina. No hay aspecto de la vida que no sea maquínico; toda vida sólo funciona y *es* en tanto se conecta a otra máquina.

A partir de mi propia interpretación de estas ideas o conceptos, me inquieta pensar críticamente el bote y/o la balsa como elemento imprescindible y repetitivo en casi toda la obra de Kcho. Es una cuestión menos de qué representan y mucho más de cómo trabajan estas máquinas Deleuzianas en su obra; sobre todo en los contextos resultantes de masivos éxodos de cubanos hacia los Estados Unidos, con marcadores de intensidades afectivas subrayando el Mariel (1980) y el Maleconazo (1994). El resultado será entonces, un ejercicio muscular intelectual que me permita analizar mi relación, nuestra relación, con varias obras y sus bocetos previos, en las instalaciones de Kcho.

En estos casos, el mecanismo se puede pensar como un movimiento auto contenido que se dispara sobre sí mismo; pero nunca transformándose o produciéndose a sí mismo.¹⁴¹ Por otro lado, el *devenir-maquínico* que propone Kcho, por ejemplo en “*A los ojos de la historia*” (1992) se puede entender como las conexiones con algo que no es en sí mismo para transformarse o maximizarse a sí mismo. En un proyecto de reciclaje casi imposible, Kcho se propone en *A los ojos de la historia*, rescatar de cierta manera el fracasado “Monumento a la Tercera

Internacional” de Vladimir Tatlin: “an architecture that has never worked, bad idea from the start,” reconoce Kcho (Budney). Lo que llama precisamente su atención es ésta no-funcionalidad de la estructura mutante y dinámica, nunca edificada, y que ahora él convierte en un esqueleto empujando por una espiral ascendente, la cual en el tope Kcho ha transformado en un colador de café (figura 6.4.)¹⁴²

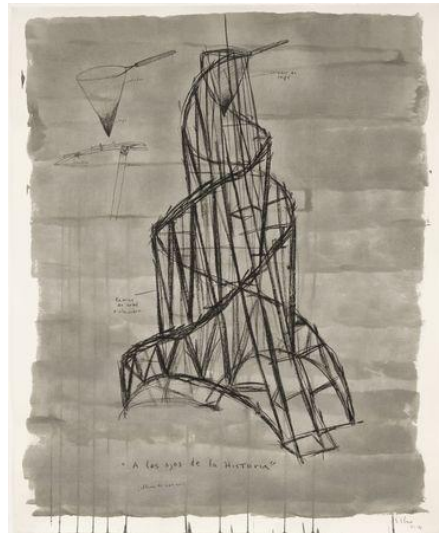
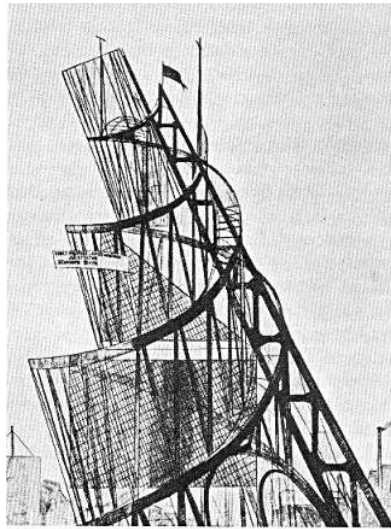


Figura 7.4 Vladimir Tatlin, bocetos “Monumento a la tercera internacional.” (1920).

Kcho, bocetos “A los ojos de la historia.” (1992).

Kcho utiliza modelos que luego “traiciona” convirtiéndolos “en algo más” de que lo fueron o son. Las instalaciones, resultantes de la canibalización tropical de Tatlin y Brancusi dieron, según Kcho, nuevas funcionalidades a los proyectos, muchos de los cuales ya no existen. Kcho les imprimía de esa manera dinámicas y campos de energía renovados a través de la repetición de los conceptos que les dieron origen.

Mediante el reciclaje (que prefiero considerar como *deterritorialización* Deleuziana) y la reconstrucción utilizando materiales pobres y provisionales –en

lugar de acero y concreto como en las propuestas de Tatlin y Brancusi—los cuales apuntan, según Alma Ruiz, “to the rightful modesty of those who state that ‘in Cuba nothing and no one is permanent, apart from the island’” (Ruiz 23).

Como mínimo, la idea de que nada ni nadie es ‘permanente’ en Cuba, excepto la isla, resulta sugerente. Sobre todo por la insistencia de Kcho en re-utilizar estructuras que aunque en sí mismas no *devinieron*-otra cosa sino ellas mismas, Kcho repite en una suerte de *La Jungla*, homenaje a Wifredo Lam, para crear afectos que escapan, como líneas de vuelo, de las dos dimensiones del lienzo de Lam. Pero ciudado; quizás el ascenso no lleva a ninguna parte sino al interior de nosotros mismo; y está siempre condicionado por ‘trampas’ en cada uno de los escalones en los que nos posicionamos temporalmente, afectivamente.

Así por ejemplo en *La Peor de las Trampas* la escalera contra la pared está formada por dos cañas (de azúcar) con machetes como escalones con los filos hacia arriba, esperando a que decidamos poner un pie para escalar, o escapar. Blandir el machete ha sido por siglos un símbolo del carácter irredento de la nación cubana. Los mambises, al darles una guarda los convirtieron de simples instrumentos de trabajo, de corte en las zafras azucareras, en elementos esenciales de la máquina de guerra contra la colonia española —como fue representada gráficamente también en las *Aventuras de Elpidio Valdés*. Ahora Kcho amarra esos machetes con sogas a los troncos en extremo flexibles de las cañas que debían tumbar. Escalonados, los machetes se transforman nuevamente ésta vez no en máquinas libertarias sino en

trampas fatales, en el final de las líneas de vuelo que la Revolución deseada proponía.

Al incorporar el título con tiza blanca en el boceto de la instalación, Kcho nos advierte que existen intenciones que van más allá de la simple mirada que damos a los elementos que componen su obra. Nos desplaza, quizás, hacia el espacio afectivo de la deterritorialización de la Revolución misma. Con el uso saturado de los imaginemas que componen una “cubanía histórica,” se han ido generando espacios afectados como trampas de pertenencia a un proyecto que Kcho declara en bancarrota afectiva: la victoria mambisa eclipsada por una república neo-colonial, excusa histórica linealmente abusada con la que se comenzaba a desear una revolución frustrada desde los años cuarenta; el empobrecimiento económico irracional resultante de la debacle en los setenta de la “Zafra de los Diez Millones” de toneladas de caña de azúcar, y que sin embargo probó de muchas macabras maneras la enorme capacidad de convocatoria de la máquina ideológica de la Revolución deseada, puesta en marcha desde 1959.

Los éxodos masivos de cubanos hacia las costas de la Florida, intentado escapar del enorme parque temático a lo Disney en que se había convertido la Isla a través de sucesivos o recursivos procesos de des-re-colonización económica y cultural a manos de compañías foráneas, no siempre terminaban, como en el caso de mi familia, felizmente: “nunca he entendido por qué en Cuba, siendo una isla, el mar se ve como un peligro cuando debe ser algo tan cercano, tan querido. El descubrimiento, el Granma, la invasión de Girón... son muchas las cosas vinculadas

a la historia de Cuba que están relacionadas con el mar,” argumenta Kcho, y continua “hemos olvidado que esa es la puerta de nuestra casa. Entonces hay que cuidarlo y vigilarlo. Es la frontera invisible. Y lo único permanente en Cuba es que siempre será una isla.”¹⁴³

Entonces, todo cambia, todo muta, ¿todo, excepto la isla?

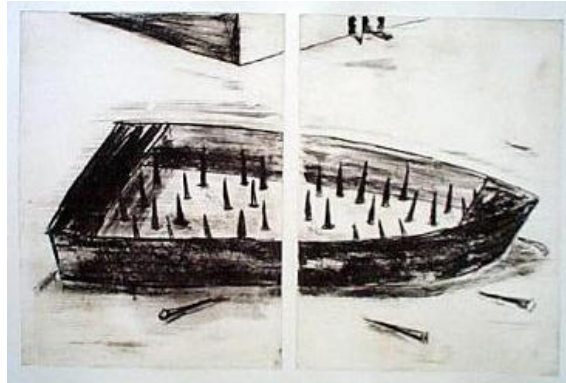


Figura 7.5 Bote con Espinas, 2003. Díptico.

Me interesa por tanto explorar brevemente qué producen y cómo se producen afectos y efectos a través de varias obras de Kcho que he experimentado por mí mismo, y analizar los límites éticos bajo los cuales trabajan sus instalaciones y las cargas potenciales o líneas deleuzianas de vuelo que éstas generan. Desde mi experiencia, las mutaciones y las diferencias potenciadas por las instalaciones de Kcho producen no sólo la progresión de una historia afectiva y afectada por cada espectador devenido *performer* sino que interrumpen, abortan, frenan nuevos devenires y alguno que otro monstruo benítez -rojiano.¹⁴⁴ Por supuesto se puede argumentar que siempre habrá máquinas-espectadores que rechacen las conexiones con otras máquinas-*performers*, y que de esta forma se interrumpen los polirítmicos.

Pero en el ensamblaje de Kcho cabe todo, rupturas, frenajes y (des)aceleraciones; no hay exclusión, ni miedo a que se quiebre una estructura jerárquico -arbóreas pues todas las líneas de vuelo son rizomáticas.

Quizás esto es lo que hace que obras de Kcho como *Todo Cambia* (1997), *Archipiélago en mi pensamiento* (1997), *El camino de la nostalgia* (1994-1995) o *La Regata* (1993-1994) sean tan comercializables (deseadas) pues cada espectador puede o no acoplarse a la propuesta trayendo sus propios códigos o mitos y generar todos los sentidos, significados y significantes que estimen convenientes, como caníbales posmodernos y continuar líneas de vuelo mucho tiempo después de cerrada la exhibición.¹⁴⁵ El espectador, el público, se convierte en participante activo de muchas de las instalaciones de Kcho. En *Todo Cambia* y *Obras Escogidas* (1994) por ejemplo, los anaqueles de una librería se llena ordenadamente con volúmenes de Marx, Engels, Lenin, Che Guevara, Fidel Castro, con las metáforas operacionales del currículo educativo revolucionario cubano que comenzaba a “rectificarse” después de la debacle del llamado Campo Socialista Europeo; pero observados a distancia los libreros escalonados dan la impresión de un arco (discursivo) en el cual somos nosotros los espectadores *devenidos performers* lo que servimos de saeta, de flecha; somos entonces componentes afectivos diferenciales tensados de la máquina de guerra ensamblada por *la Revolución deseada* que se dispara a sí misma desde su propia insularidad, desde el cerco afectivo que ella misma estaba construyendo como resultado del éxodo masivo, traumático y sumamente violentado de 1994.

Pero es también una opción cómoda o, digamos, conveniente lo que ofrece Kcho al consumidor globalizado e interesado en negociar relaciones afectivas con discursos fenomenológicos ajenos/externos. Es decir, experimentar desde las posiciones siempre seguras y controladas de la galería o el espacio expositivo, la experiencia del balseiro traducida en códigos afectivos y efectivos digeribles por el mercado siempre ávido de tales experiencias. Y no estoy hablando de que exista una ‘esencia’ del balseiro que se puede contaminar como ‘auténtica’ virulencia en las obras de Kcho; me refiero más al enorme repositorio afectivo que se ha ido acumulando en las últimas décadas alrededor del fenómeno ‘balseiro’ que dista mucho de ser solamente un caso cubano.

Cada uno de nosotros, al asistir como espectadores-performers a las instalaciones de Kcho, aportamos elementos a la producción de la máquina-balsa ad infinitum. Kcho potencia, de cierta manera, una deterritorialización que libera las posibilidades o eventos de sus orígenes actuales; deterritorialización que produce la imagen de lo que Deleuze llamó ‘puro afecto,’ hay una sensación que no está referida entonces a ningún cuerpo o lugar específicos (Deleuze 1986, 96). Cada balsa, cada remo, deviene en su propio ritmo, produciendo sus propias repeticiones, como partituras. Kcho no habla de puntos localizados porque no los hay, como no hay territorios fijos en los bloques de devenires o tendencias a devenir que nos proponen las instalaciones.

Precisamente en Kcho la deterritorialización ocurre cuando un evento de devenir escapa o se separa de su territorio original (aquí Kcho juega con la idea de

Baudrillard de que nada es original, que todo es una copia de otra cosa), suerte de ‘emigración’ o escape. Por ejemplo, a través de políticas de afectos y practicas discursivas asociadas con la Revolución cubana como deseada, “el Maleconazo” de 1994 deviene un modo de organizarnos o reterritorializarnos a través de cierto lenguaje diferencial. Sin embargo Kcho nos propone transformar ese discurso o lenguaje afectivo en arte a través de su deterritorialización, menos controlable y, por ende, irreconocible.¹⁴⁶ El tiempo del evento deviene irrelevante, deja de ser la secuencia, casi cinemática de movimientos que nos daría un tiempo lineal, y produce secuencias mas allá de la temporalidad humana: deterritorialización es en Kcho “puro afecto” deleuziano.

Cuando asistimos al encuentro con la obra de Kcho, dejamos de ‘ver’ la balsa o el bote o el remo, el salvavidas, e incluso el mar, por sus capacidades de lo que son y comenzamos a ver no lo que es sino en lo que devendrán o han devenido, lo posible y lo imposible. Tal devenir es un evento, dos cuerpos que se encuentran en el tiempo, el cuerpo del espectador-performer por transferencia afectiva deterritorializado como ‘balseo’ y el bote-balsa como obra de arte emplazada en el espacio de consumo artístico, la galería, el parque público, etc.; y se produce un evento por encima de esos cuerpos: el éxodo, la migración o la herida producida por la colisión. Los afectos en Kcho son precisamente las expresiones de estos devenires, pues afecto es un evento no anclado en ningún agente o sujeto específico, o como lo argumentó Deleuze:

The affect is independent of all determinate space-time; but it is none the less created in a history which produces it as the expressed and the

expression of a space or time, of an epoch or a milieu (this is why the affect is the ‘new and the new affects are ceaselessly created, notably by the work of art (1986: 98-99).

Proceso multidireccional (no unívoco) en el que yo, como consumidor nostálgico de afecto y efectos culturales que considero ‘propios,’ negocio una suerte de deterritorialización afectiva de la nación, y la pertenencia a un ethos revolucionario, ergo cosmología del hombre nuevo, a través de la obra de Kcho como el conector globalizado de espacios y territorios afectivos.

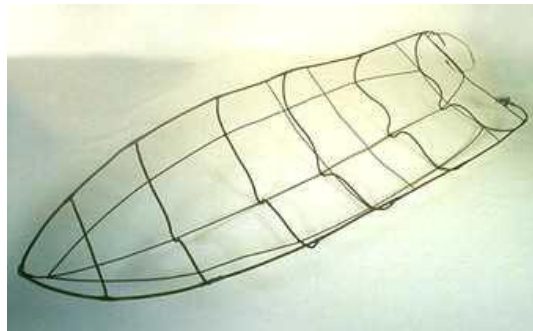


Figura 7.6. Kcho. Sin título (1994)

Con estas negociaciones o reposicionamientos, Kcho se aleja de los lenguajes representacionales (en tanto la balsa no es tan sólo una metáfora) y nos coloca como un componente afectivo más —con capacidad de ‘afectar’ a los demás—en los ensamblajes maquínicos que forman una identidad nunca fija, muchos menos estable y/o representable, y sí muy dinámica, escurridiza, fraccionada o repetitiva para usar la idea de Benítez Rojo de una ‘Isla que se Repite.’ Esta última afirmación sobre lo inestable e irrepresentable de las identidades (posmodernas para algunos).

¿Quizás, por esto, Kcho muestra casi todo el tiempo los esqueletos de los botes y balsas, o de una isla que no cambia? (figura 7.6).

7.2. LA OLA: METÁFORA REDENTORA O HACERNOS ISLA

*Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer,
hubiera podido dormir a pierna suelta*
Virgilio Piñera

Durante décadas los cubanos hemos mirado al mar dentro de una “isla-cárcel” con fronteras líquidas (en el poema de Virgilio Piñera, en las propuestas de Pedro Pablo Oliva y Kcho más arriba), sistema carcelario que evolucionó a partir de las “Las Trochas” imperiales españolas del siglo XIX. Aquellos ensamblajes de la máquina colonial/imperial requerían de un complejísimo e inoperante despliegue logístico (hombres, tecnología, tiempo y espacio), y fueron evolucionando a lo largo del siglo XX hacia un máquina híbrida (castigo y control) en la cual los sujetos mismos del poder lo reconfigurábamos —a través de marchas combatientes y nuestra participación, voluntaria o no, en los mecanismo de vigilancia colectivos— como las siempre elásticas fronteras nacionales, fronteras siempre retadas, fracturadas, recuperadas por los múltiples éxodos que han reterritorializado y deterritorializado simultáneamente Cuba bajo *la Revolución deseada*.

De tal modo que hace años que el Estado no precisa hacer visible al celador ni exhibir los mecanismo y engranajes de su totalitario y hegemónico poder; todo eso ha sido enmascarado en el vernáculo policía instalado en la silla turca del

cráneo de cada *sujeto*, no importa ya dónde se encuentre o en qué moneda pague Filiberto por una taza de baño (en “Dorado Mundo” de López Sacha).

Las tecnologías de control y castigo expuestas en mi lectura anterior de dos películas (*Alicia en el pueblo de Maravillas* y *Fresa y Chocolate*) producen también en *La Ola* (1995) – dirigida por Enrique Álvarez – lo que Deleuze y Guattari llamaron ‘espacios estriados,’ o la cancerización afectiva como la llamaba Virgilio Piñera, cuya producción se convierte en tarea esencial del Estado revolucionario-cubano, en este caso.

Es decir, el drenaje o la disminución de intensidades en/del campo afectivo, del deseo de *ser* la Revolución ha ido provocando sujetos que como máquinas deseantes se busquen a sí mismos en los espacios controlados por el Estado y sus organizaciones, instituciones y entidades de control, búsqueda de líneas de vuelo o escape de/en esos espacios estriados; una búsqueda que afecta no sólo a los intelectuales sino al pueblo en general, intelectual entendido aquí como “los voceros del pueblo,” problemáticamente definidos como tal por Reinaldo Arenas en *Necesidad de Libertad* (1986).

Pero la búsqueda se produce en *La Ola* a través de las ventanas (literales o simbólicas) y a través de las estrías o rajaduras, quebraduras que han provocado los éxodos masivos, sobre todo, el llamado “Maleconazo” de 1994. El irse del país como mito-solución a todos los problemas del cubano afectado por innumerables carencias materiales, sociales y culturales, carencias acentuadas por las continuas re-alfabetizaciones afectivas de ese desgastado imaginema del hombre nuevo, se

cuestiona y problematiza en *La Ola* también como una consecuencia de la insularización fraticida de una cultura de la hipocresía y el desencanto en la cual los cubanos fueron/nos fuimos creando y reinventando los mitos de su/nuestra existencia; viviendo en la metáfora de una redención que lo/nos hace más isla según la propuesta que hizo Kcho: “Isla entre las islas; la isla más real del mundo; perezosa y sentada sobre el mar de aguas que la aprisiona y la mece” como la describió el director Enrique Álvarez, precisamente en su ensayo *Islas* (Portal Casa de las Américas).

Según el director de *La Ola*, Enrique Álvarez, al centro de su película está “el viaje como imposibilidad, necesidad, simulacro, frustración, ruptura, [y la] preocupación existencial por la nación cubana y sus habitantes” (Enrique Álvarez, *Islas*). Una preocupación que ya vimos en las obras de Oliva y Kcho. Como filme experimental, *La Ola* nunca tuvo buena acogida ni crítica ni popular y forma parte de la lista de películas nunca exhibidas en la televisión cubana, y parte de las que pasaron fugazmente y controladamente, como *Alicia en el pueblo de Maravillas*, por los circuitos de cines de la capital.

En *La Ola* una “pareja desajustada socialmente,” bajo los criterios de *la Revolución deseada*, experimenta la fractura de la familia (nuclear) tan al centro del proyecto revolucionario cubano, en medio de una ciudad en ruinas, La Habana. Una pareja que explora también “el mito del viaje como alternativa de salvación personal” (Álvarez, *Islas*). En medio de esas ruinas afectivas y materiales las gentes van pasando despreocupadas; nada parece perturbar a la masa en movimiento al

compás de un sainete de Ernesto Lecuona. La pareja de personajes principales van cruzando con prisa retardada una avenida. Son absorbidos por una ciudad en la que el calor llega a los 36 grados a la sombra, y en los edificios derruidos resuenan los pasos como ecos de voces, cacofonías de islas personales. Ella y él, personajes sin nombres propios, escuchan el murmullo de las olas rompiendo contra las rocas del Malecón, se cuestionan las ‘huidas,’ las partidas, “¿alguna vez has pensado en irte? (ella)”... “yo no ¿y tú? (él)”... “Yo si (ella)”... “¿y no te da miedo?” (él). “A mí no” dice ella y continúa “es muy difícil vivir entre irse y quedarse; es como tener dos cabezas y no poder pensarse a sí mismo... irse es un oscuro viaje... oscurísimo... y entonces tienes que mirar hacia atrás y te quedas, es muy triste descubrir que la velocidad no es tuya.”

Los personajes subrayan algo que los que hemos emigrado sabemos bien: descubrirte en la huida es negocio afectivo sumamente difícil. Quizás, por eso, ni Oliva ni Antonio José Ponte les gusta el término exilio; yo prefiero, como decía mi amigo Dagoberto Valdés, llamarme peregrino exílico.

La Ola se insiste en reflejar el espacio urbano (específicamente en La Habana) en ruinas, tal y como lo hizo “Dorado Mundo” de López Sacha: las fachadas e interiores de los edificios se erigen como monumentales fantasmas, como presencias ausentes de un pasado inmediato, de un no-futuro, que va derrumbándose en la medida en que el Estado estría los espacios nacionales. En ocasiones, después de un derrumbe ‘natural’ de algunos edificios, el gobierno limpia los escombros en los portales y clausura el resto, recordemos en “Dorado

Mundo” el derrumbe simbólico de la librería justo en los momentos en que se está cayendo la estructura represiva que simbolizaba el Muro de Berlín.¹⁴⁷

Precisamente, y según su propio director y guionista, *La Ola* aparece en 1995 como resultado de otro derrumbe de fronteras pero ahora de carácter interno: el masivo éxodo del año anterior, como “consecuencia de la crisis de los balseros y la emigración de muchos amigos, artistas e intelectuales de mi generación;” válvula dicotómica (o te redefines o te vas) fabricada la propia Revolución como alivio temporal a una presión asfixiante de un espacio estríado que necesita del uso de otros espacios lisos para funcionar como tal.¹⁴⁸

En 1994 los medios informativos nacionales invitaron a la masa, al pueblo insatisfecho (al que no deseaba más la Revolución) a salir de Cuba legalmente, pero solamente por zonas determinadas de la costa este de La Habana. A la vez, Brigadas de Respuesta Rápida, piquetes de ciudadanos-revolucionarios (herramienta pseudo-autónoma y voluntaria de control y represión de disturbios), todos con entrenamiento militar anti-motines. Las Brigadas salieron a las calles habaneras para contener la explosión de marchas de protesta contra el gobierno que se venían generando detrás del éxodo, como comparsas de resistencia a las tensiones internas que el Período Espacial había exacerbado. Varios heridos y un muerto después, la Revolución, usando los mismos medios de comunicación masivos con los que instó a escapar, convocó a una gigante marcha del pueblo combatiente a todo lo largo del Malecón hasta llegar frente a la Oficina de Intereses de los Estados Unidos en La Habana. No debemos obviar, aunque no estén

referidos directamente en *La Ola*, los eventos de Julio de 1994: el hundimiento del remolcador “13 de Marzo” por los guardacostas cubanos quienes no hicieron distinción entre los secuestradores y los secuestrados, resultando en la muerte de 37 personas (niños, jóvenes, adultos). La razón detrás del fracasado secuestro: intentar escapar hacia los Estados Unidos. Esos eventos sirvieron como disparador afectivo a las manifestaciones populares contra el gobierno revolucionario que estaban siendo fuertemente reprimidas en el contexto que nos coloca *La Ola*.

Hacia el final de la película, vamos recorriendo una avenida, atravesamos el túnel de la Bahía de la Habana, nos movemos a lo largo del Malecón, mientras escuchamos al protagonista masculino (anónimo) en *off* alertarnos: “pero ciudadano, no es verdad que al cine se venga para olvidarse de otras cosas... abre tu ojos, no corras tanto, en el retardo es donde te puedes encontrar, uno no puede escaparse de sí mismo.” Entonces ¿el escape no es posible sino en el retardo, en la disminución de la velocidad vivencial y afectiva con relación al espacio estatalizado?¹⁴⁹

Y no es que el Estado sepa algo de velocidades, aclaran Deleuze y Guattari; el Estado, como (bio)ingeniero social, requiere que el movimiento, incluso el más rápido cese para ser el estado absoluto de un cuerpo en movimiento ocupando un ‘espacio liso,’ “to become the relative characteristic of a ‘moved body’ going from point to another in a striated space... [In] these sense, the State never ceases to decompose, recompose, and transform movement, or to regulate speed” (Deleuze y Guattari *TP* 386), “pero no es tan malo” dicen los protagonistas de *La Ola* el descubrir “que esas no son tus velocidades.”¹⁵⁰

No obstante, *La Ola* podría leerse también como un intento de problematizar el mar (“perhaps principal among smooth spaces, the hydraulic model par excellence” según Deleuze y Guattari) como el espacio en el cual se ha enfocado la estriación estatal cubana a través de la insistencia en la dependencia con la tierra (Patria, el lugar donde enterramos a nuestros muertos, “Tierra y Libertad”) y sus rutas fijas, “constant directions, relative movements, a whole counterhydraulic of channels and conduits” (*Thousand Plateaus*, 387). Precisamente, un diferenciador de las hegemonías e imperios Occidentales, ha sido siempre la capacidad del Estado de estriar el mar, de fundar ‘máquinas de guerra,’ aparatos de conquista y civilización; una “máquina-plantación” como la llamó Antonio Benítez Rojo, en *La isla que se repite*, que combinaba tecnología con anexión, industrialización con esclavización. Pero, en el intento de la Revolución por estriar la máquina-modelo Deleuziana por excelencia (el mar), se reproducen y se multiplican los movimientos relativos, la intensificación de velocidades relativas en el espacio estriado, terminando por reconstruirse en espacios-lisos o movimientos absolutos.

Por otro lado, al internarse en las escisiones familiares que los masivos éxodos han provocado después de 1959, y resultado de los cuales aparece *La Ola* (según su director) la película cae en la monótona repetición de los esquemas cinematográficos acrílicos practicados en el realismo (socialista) y el cine experimental de las décadas anteriores: la familia del protagonista masculino sigue junta, ha logrado sobrevivir las muchas crisis por la que han atravesado, mientras

que la familia de ella es sólo una fantasía de mujer desajustada socialmente, una familia que al irse ha dejado de existir. Incluso, él recuerda de niño ver cómo los padres quemaban en el patio de la casa “unos papeles importantes” que siempre creyó que eran pasaportes. Cuando la protagonista femenina indaga en el porqué de su teoría, la respuesta siempre condesciende y esquiva: “no sé... porque ellos se quedaron por nosotros.”

7.3. MITOS, AFECTOS Y CINE REVOLUCIONARIO

Los textos anteriores se producen bajo los efectos de severas crisis de pertenencia a un sistema o ensamblaje afectivo que probaba estar en total bancarrota. La caída del Muro de Berlín con sus efectos eco posteriores (“Dorado Mundo”) y el éxodo masivo de 1994 o Maleconazo (*La Ola*), estremecieron también los mitos fundacionales de toda la ficción revolucionaria articulándose desde mucho antes de 1959.

Prestando atención a la fabricación del mito del mesías, esta sección concluye con el análisis de varias escenas específicas de la película *Pon tu pensamiento en mí* (1994) dirigida por Arturo Sotto.¹⁵¹ El filme de Sotto “es una indagación en la creación y manipulación del mito y la figura del líder, a través de un actor que hace aparentes milagros en un escenario y al cual el pueblo asume como nuevo Mesías” (García Borrero 265). Pero los críticos han desestimado ésta película por encontrarla demasiado “obvia.” Sin embargo, creo que debemos explorar más allá de esos criterios y analizarla como muestra o componente del ensamblaje cultural cubano y de las guerras de posición (sugeridas por Gramsci) y

negociaciones intelectuales dentro del bio-diseño de *políticas afectivas* (del ‘hombre nuevo’), y del deseo *por desear* la Revolución cubana. Trabajando éstas políticas como dispositivos o tecnologías de intervención estatal en la configuración de nuevas estructuras de sentimientos y la fabricación de mitos, y como parte indisoluble de la reeducación afectiva del sujeto en los noventa.

Desde el comienzo, *Pon tu pensamiento en mí* cuestiona los procesos de mitificación que siempre implican la construcción de nuevos ídolos en esas “panaderías kafkianas,” como las denominó el propio Sotto, que son la religión, el arte y la política; fábricas de lo real en “donde entran los hombres a cambiarse las orejas, a transformarse en mitos: afuera los espera la gente para vestirlos de leyendas, misterios y dignas muertes” (García Borrero 266).

Las primeras escenas tienen la función de producir (cinemáticamente) también el cuerpo colectivo que consumirá a los recién horneados mitos. Ello se logra a través de imágenes cargadas de afectos directos y reflexivos, sobre todo cuando vemos cómo funcionan esas imágenes *en los demás*, sus efectos en el cuerpo del otro: la masa que sufre la pérdida del mejor de sus hijos –un mago milagrero llamado Jesús. *Pon tu pensamiento en mí* explora en detalle cómo funciona el cine para crear esos cuerpos colectivos (afectados) que son precisamente sobre los cuales y en los cuales se articulan las relaciones de poder revolucionarias.¹⁵²

No muy sutilmente, la narración de la vida de un Jesús (entre mago y actor ambulante) que hacen las primeras secuencias del filme, nos remiten

inmediatamente a “Palabras a los Intelectuales,” en las cuales Fidel Castro demandó de los escritores y artistas el fabricar *la* narración de *la* Revolución como deseada muestra del “cómo vivimos,” para que las futuras generaciones pudieran afectarse al retrazar o reterritorializar la presencia de aquéllos “hombres de gobierno” que hicieron la Revolución, según Castro.

En las escenas, el sujeto masculino o el modelo del revolucionario del futuro, se reduce inmediatamente a un “hombrecillo,” al minúsculo elemento de una máquina narrativa destinada a fabricar las “verdades” sobre el proceso revolucionario. El hombre del futuro, que esperaba Castro, queda reducido a ser un consumidor afectivo de realidades simuladas que sustituyen sus propias realidades “con la imagen misma que se retuvo y con la que nosotros mismos nos inventamos,” según uno de los “nuevos escribas,” los encargados de fabricar la ficción a la que estamos asistiendo en la película (el cine dentro del cine).

En la sala de proyección instalada en una biblioteca (conectándonos directamente con “Palabras...”), los nuevos escribas deciden aprovechar la “gran fábula” del Mesías que acaba de fallecer, para no dejar que ni la historia ni el marcado se enfríen y se pierdan. Tienen que enriquecer la historia, adornarla sin que se vuelva “negra,” y encontrar al actor que representará a Jesús, al nuevo-renacido Mesías. Unos proponen que sea un mago que ha viajado a Egipto y tenga 33 años; otro sugiere que ha viajado “por Suecia y Polonia y ha representado algunas obras,” con énfasis en algunas, “en clínicas para enfermos mentales.” Lo que no sepan, lo improvisarán o lo plagiarán, decide otro de los nuevos escribas.

Finalmente, en la “santa versión de los hechos,” según el escriba director, el nuevo Jesús viajará en bicicleta china y se unirá a una compañía de actores ambulantes. La troupe de actores y estafadores, están enfermos “de algo peor que la lepra.” Jesús intentará un ritual baño de mar, sumamente erótico, donde todos los enfermos desnudos, hombres y mujeres, se verterán agua sobre las cabezas, en una suerte de bautismo caribeño, que les lavará momentáneamente sus cuerpos contaminados.

La escena resulta relevante sobre todo porque en ella se patologiza a los actores, a todos los actores, como enfermos y transmisores de enfermedades “venerias” (sic), como lacras sociales. De cierta manera, regresamos a la propuesta de *Alicia en el pueblo de Maravillas* de que todos somos pacientes bajo las patologías sociales revolucionarias ahora ‘reformándose’ para incluir a los intelectuales y artistas como ‘sospechosos’ y virulentos invasores que viajan en “diligencias de sanidad.” Pero también regresamos a la metafórica caja vacía de Virgilio Piñera que cuando trata de escapar a la misa pateada es definida como ‘un artista.’

La troupe de artistas llega a la ciudad fortificada, montados en la ambulancia. Ante la cúpula de los funcionarios públicos que controlan las instituciones religiosas, culturales, policiales y gubernamentales de la ciudad (el Alcalde, el General, el Reverendo, la Alcaldesa), Tomás, director de la compañía ambulante y Víctor un envidioso actor clásico que hacia el final conspirará contra su colega Jesús, intentan en vano entretener a un muy aburrido y somnoliento público. El Jesús nuevo, (un joven de tez blanca, a diferencia del Jesús ‘original’

mulato que conocemos por el documental de su sepelio), delgado con pelo negro largo, sale a escena jocosamente y coqueteando con la Alcaldesa que parece saborearlo de los pies a la cabeza –la voyeurística y perversa obsesión de la Revolución con el cuerpo, con el rostro, la máquina facializadora, aquí se ve operando a toda capacidad. Pero es Jesús, como ficción dentro de la ficción, un cuerpo dócil, normalizado, amoldado a todos los parámetros regulatorios y sofocantes del discurso de género, clase y raza, preferidos por la Revolución. El cuerpo de Jesús deja ser un órgano para convertirse en parte del organismo a través de la mirada normalizante de las estructuras del poder.¹⁵³ Disciplinado, el Mesías responde a la necesidad del mercado, del consumo, la deshumanización parcial. Hasta los mitos, los mártires y los héroes tienen que ser reducidos a engranajes no-moleculares, a ‘colectivos,’ o como dirían Deleuze y Guattari, a un organismo. Pero a un organismo que desea desear la estructura de control que lo ha fabricado.

En *Pon tu pensamiento en mí*, Jesús (el blanco) comienza su representación vestido con camisa blanca de hilo y mahones (pitusas de mezclilla azul oscura) en un escenario desprovisto de escenografía y decorados. El actor/Mesías bebe de una botella un jugo de mango, líquido oscuro y viscoso, y lo convierte en vino después de fermentarlo en su vientre. No lo orina como ‘hombre’ (y se nos sugiere una operación de castración simbólica sobre el mito) sino que se lo saca por el ombligo echándolo en una copa de vidrio que ofrece primero al General y luego al Alcalde; este último, entre redobles de tambor y bajo la consternada mirada de los presentes, toma dubitativo la copa, bebe y exclama “¡Es vino, vino de verdad!”

Jesús ríe forzadamente y el público aplaude. Los adormilados espectadores se interesan ahora en Jesús quien finge pescar a secas. Saca de una canasta una bolsa plástica y transparente en la cual nada un pez rojo. No satisfecho con la “pesca,” devuelve la bolsa al canasto y el Reverendo susurra en el oído del Alcalde lo peligroso de “esas gentes” y de extender “la farsa” de esos “magos y brujos,” advertencia que es secundada por el General “esa gente comienzan con los trucos y terminan prometiendo el pescado.” La generalización que produce lo homogéneo de “la gente” o del ‘otro’ como ‘esa gente,’ subraya las operaciones de los ‘hombres de gobierno’ vs ‘los intelectuales’ y/o artistas (pensando en las “Palabras a los Intelectuales” de Castro). Artistas e intelectuales que primero nos prometieron, a través de una ideologización de las masas (acusando ideología aquí como el engaño que nos hace ‘dormitar’ o flotar en el letargo de las ideas), los bienes del reino socialista que nos otorgaban ‘los hombres de gobierno;’ pero luego, al borde las múltiples crisis, nos fermentaron en sus entrañas como castrado-pueblo en un Período Especial en cual escaseaba todo, no sólo el pan, el vino y el pescado —como en la bodas de Caná—sino todo.

Ante la mirada casi orgásmica de la Alcaldesa, Jesús saca de nuevo la bolsa transparente pero, en esta ocasión, con varios peces, y pregunta sarcástico “¿pero qué podemos hacer con peces y con vino? [...] Algo falta, un pedazo de pan, de pan tierno y fresco” alargando sensualmente cada sílaba de la frase. Lentamente Jesús se lleva la mano a la oreja izquierda, y entre redobles de tambor, la va arrancando sin sangrar mientras la cámara nos muestra a una lacrimosa Alcaldesa ‘sufriendo,’

afectada, el éxtasis del milagro. El Reverendo traga en seco mientras Jesús muerde su propia oreja y nos la ofrece como si fuera el “pan, buen pan de mi cuerpo.” Con la oreja en la mano, invita a que la probemos –tal y como lo hizo el Jesús mulato original en el documental sobre su vida y milagros (figura 7.7).



Figura 7.7. El “nuevo” Jesús de los nuevos escribas.
El nuevo Jesús se arranca la oreja como hizo el Jesús “original” y se dispone a morderla antes de ofrecérsela al público (fotograma de la película).

A la invitación de canibalizar el cuerpo del mesías, corre un niño vestido de marinerito y sencillamente declara “es pan mamá,” y todo el pueblo aplaude visiblemente aliviado.¹⁵⁴ Después de esta manifestación de milagrería, los nuevos escribas comienzan a preocuparse de que los milagros de su creación están funcionando de verdad. Como ya conocen la extensión y los peligros del mito, recurren a la castración de Jesús; pero antes, lo desnudarán en escena, acompañado de una acolita llamada Simona que lo acompaña en su peregrinar por la ciudad. Se deleitarán entonces en los cuerpos ‘normalizados’ bajo sus lascivas y masculinas

miradas, tal y como lo ocurrió con Nati en la novela de Cofiño que analicé anteriormente (figura 7.8).



Figura 7.8. Entrevista con los medios de comunicación.
Jesús y Simona desnudos responden a preguntas.
Detrás, el decorado sugiere la *simulacra* de una megaciudad (fotograma de la película)

Como ya han probado controlar los cuerpos, incluso del Mesías, lo nuevos escribas le harán repetir una y otra vez los mismos milagros en la escena. Pero los nuevos escribas saben que la aparición de un mito como expresión afectiva de los nuevos tiempos requiere sacrificar a las masas a un mito anterior, funcional aún, vivo y tangible, afectado y afectando, pero afectable. Para el sacrificio, lo escribas acoplarán la máquina mito de Jesús con la del Ché Guevara, y ésta a su vez se reconectará con el asesinato de John F. Kennedy. De tal manera que el nuevo mito será triplemente asesinado, castrado si se quiere, a manos de la Revolución deseada.

Precisamente, cuando a los nuevos escribas se les agotan las fórmulas en el diseño de su nuevo Jesús, regresan a devorar las “imágenes nunca vistas” de un documental, ahora utilizado como documento o prueba, en el cual veremos al Jesús original del noticiero visitando una fábrica textil y conversando con una empleada;

luego lo veremos en actividades de construcción, vaciando una carretilla de cemento con un tabaquito en la boca. Son éstas, secuencias gráficas conocidas en las que el Ché Guevara, en su rol de Ministro de Industrias de la triunfante revolución cubana. En las fotos siguientes, se pueden comparar las dos versiones: la primera imagen es un fotograma de la película *Pon tu pensamiento en mí*, en la que vemos al Jesús original, mulato, fumando un tabaco, descamisado y empujando una carretilla. La segunda imagen, es una foto del original-Ché Guevara, igualmente descamisado, empujando una carretilla (figura 7.9).



Figura 7.9. Múltiple Ché.

A la izquierda: fotograma de *Pon...* el Jesús “original” mulato en una secuencia documental insertada en la película de los nuevos escribas. A la derecha: el Ché Guevara “real” en una imagen de los años 60 durante una jornada de trabajo voluntario.

De esta forma, el Jesús original, entronizado ahora con el Che Guevara, realiza su *performance* seductor ante las cámaras nacionales e internacionales ávidas del mítico “guerrillero heroico” de los sesentas. Los medios de captura mecánicos (Benjamin) engullen al hombre/mítico, lo secuestran de la realidad y lo transportan a esos espacios sin tiempo del imaginario social cargado de afectos y deseos. Accedemos ahora, vía documental injertándose en la ficción cinemática en

Pon... de esos “nuevos escribas” a las fauces de esas “panaderías” (kafkianas) en las cuales se hornean los *mitos* revolucionarios entre zonas de indeterminación de culturas residuales ensambladas por afectos.¹⁵⁵

Después de estas escenas, vemos a la masa reunida portando banderitas coloridas, vitoreando apasionada al héroe que circula en un convertible por las calles. De pronto, en medio de las pasiones desenfrenadas de un pueblo extático seducido afectivamente por el mito en formación y el reciclaje paralelo de otros mitos “universales,” se escucha un disparo: un sonido y su *efecto*. Se interrumpe la cadencia del sonido de un proyector de películas de 38 mm superpuesto al ruido de una máquina fabril. La escena se desacelera para producir un triple montaje. Del Jesús original en el auto convertible, al sonriente Jesús de los nuevos escribas en el mismo auto, interceptados por borrosas escenas del asesinato en Dallas, Texas, del entonces presidente norteamericano John F. Kennedy. Varias cámaras repiten el disparo y su efecto en el pecho de Jesús ahora entronizado J.F.K. desde diferentes ángulos, como si hubiesen estado ahí, esperando por el momento justo en que se produciría el disparo mortal (figura 7.10).



Figura 7.10 Secuencia fotográfica en cámara lenta del disparo al Jesús (blanco) de los nuevos escribas.

Una voz en *off* en inglés subraya la conexión con Kennedy. El montaje produce a Simona/Jackie Kennedy que abrazan la cabeza de Jesús sin vida y le cubre la cara con un pañuelo blanco. Otra voz en *off*, pero en español, pide a la Asamblea del Partido ponerse de pie para observar un minuto de silencio “después de lo cual se levantará la sesión en señal de duelo;” dos estereotípicos detectives como salidos de una novela de Dashiell Hammett, corren huyendo de las sirenas de policía con estuches de violín; se encuentran con Víctor (uno de los actores ambulantes, delator de Jesús); y se meten los tres en un Chevrolet de los años cincuenta. Los nuevos escribas acaban de asesinar al mito que estaban construyendo y se disponen a entregarlo “caliente” a las masas que ansiosas esperan para consumirlo. Sobre esta película, Michael Chanan escribe en *Cuban Cinema* lo siguiente:

Pon tu pensamiento en mí is an unlikely religious allegory about a troupe of itinerant players in an unidentified Latin American country in an unspecified time, one of whom appears to perform miracles on the stage, though he only has two tricks up his sleeve, one with bread and one with fish. [...] Sotto has defended the lack of temporal and geographical specificity as the product of the exigencies of production in Cuba in a particularly problematic moment, but the film was too abstract and too obvious at the same time: the people believe the actor is the new savior, he denies it, but the people need something to believe in—so what? (489).

Precisamente ese no-lugar, no-geografía, no-país al que se refiere Chanan como un problema en la película está al centro precisamente de una “estética de la negación” que definió toda la obra teatral de Piñera. La película de Sotto sí aclara desde un comienzo que se inspira en “Jesús” la pieza escrita por Piñera en 1945, llevada a las

tablas en los años cincuenta. Jesús (el barbero) se definió como el “no-Jesús” y precisamente en esa negación estriba la obsesión que con él tienen tanto el pueblo como la propia iglesia católica.

So what? ¿Y qué? Chanan considera entonces que *Amor Vertical*, la siguiente película de Sotto “is not much more convincing, but rather funnier” (489).¹⁵⁶ También resulta interesante que Chanan se hace eco de Humberto Solás, aunque no lo cita, cuando este último se refirió al filme de Sotto como “una película muy irregular y poco lograda” (Flores González). Independientemente del desliz cometido por Chanan – pues son tres y no dos los milagros que escenifica repetidamente el actor, milagros que son ‘obvios’—el filme realmente no es tan cómico aunque sí en extremo paródico para los que no logramos salir de Cuba sino hasta fines de los noventa.¹⁵⁷

Aunque premiada en el extranjero, y como sucedió también con *Alicia en el pueblo de maravillas*, en Cuba nunca pudimos ver la película porque la censura la recogió antes de que llegara a los cines del interior del país. Los que pudimos emigrar, o los que tuvieron acceso a videos clandestinos, después de ver la película, pudimos entender quizás lo que Virgilio Piñera o en Reynaldo Arenas quisieron decir cuando ambos afirmaron que si tu obra no salía de Cuba, si no viajaba al exterior, esa obra no existía, y como resultante, tú no existías. Y con la película de Sotto ocurrió algo similar a lo que ocurrió con *Alicia en el pueblo de Maravillas*, los censores estatales de la cultura la dejaron pasar o circular controladamente hasta que se vieron retados, emplazados y desmoralizados en los circuitos internacionales

que estaban validando una obra que para muchos de nosotros comenzó a existir sólo en el exilio, fuera de Cuba.

Me gustaría reagrupar ideas e intentar ahora responder al *¿Y qué?* de Chanan. Cabe preguntarse: ¿por qué resulta tan ‘obvio’ un texto cultural que cuestiona los complicados y en extremo dinámicos sistemas de dominación simbólicos operando en la cultura cubana después de 1959; y cómo aquellos que controlan el discurso controlan también la realidad, la producción de imaginarios, convenciones, signos, mitos, lenguajes, deseos, etc.? ¿Necesita o no necesita “el ciudadano” cubano normalizado saber lo que “se cocina a sus espaldas,” como dijo Enrique Colina, y cómo se cocinan las orejas en *la panadería kafkiana* que es la cultura revolucionaria cubana? (Colina, *Una opinión*).

Los mitos del héroe, del revolucionario impoluto, del hombre nuevo, del Ché Guevara, todos han ido sufriendo las mismas dislocaciones y traducciones antropofágicas de los propios deseos y ansiedades de la revolución en su (re)narración, en su continua rearticulación en el imaginario nacional, local y global. En esos espacios o intersticios afectivos, *Pon tu pensamiento en mí* continuará con el ritual mortuario del Jesús-actor de celuloide creado por los nuevos escribas, el cual ha sido asesinado unas escenas antes al estilo de cualquier filme que recrea el asesinato de Kennedy.

Jesús comienza a ser travestido o investido con los ropajes ideológicos del mártir. Tomás el actor/director de la troupe, quien hasta ese momento había sido una suerte de agente o manager de Jesús, limpia ahora el cuerpo desnudo del actor

‘sacrificado’ a las masas por los nuevos escribas. En la escena, vemos a Tomás envolviendo a Jesús en sabanas blancas mientras un rabino repite cadenciosa y tristemente una oración al Dios de los Judíos para que acompañe a su hijo difunto. Vamos dejando de ver el cuerpo antes desnudo de Jesús que ha sido finalmente castrado por los creadores de su propia ficción. Su cuerpo se va perdiendo bajo capas de vendajes, hasta que sólo queda expuesta la cara del Mesías, inerte como máscara, los ojos cerrados, la boca suave y muda; la máquina facializadora ha cumplido otro ciclo, la venda inhibidora conduce al cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari) a abatirse, a plegarse, a formar un doblez que produce un régimen de relaciones que impiden que el cuerpo sin órganos se constituya en plano de inmanencia del deseo.

Como vimos anteriormente en los análisis de otros textos, los cuerpos serán disciplinados (*Alicia en el pueblo de Maravillas*), comenzando por el del mismo “Jesús” (*Pon tu pensamiento en mí*) y continuando, quizás ‘demasiado evidentemente’ con el Ché Guevara mítico y con Fidel Castro. El cuerpo es desmantelado, la posibilidad de un *devenir-animal* es perseguida y castrada, la deterritorialización es expulsada, y como resultado se producen ensamblajes específicos de poder que imponen significados y subjetivaciones como sus formas de expresión determinantes (Deleuze, *TP* 180-1).

Estamos pues ante el nacimiento y la muerte del mito que escapa momentáneamente a su creador; pero también quedan al descubierto las tecnologías de lo imaginario, las cuales fueron consideradas por Foucault como peligrosas

dispositivos de intervención, formación, interferencia y construcción de recursos (espacios) semánticos. El imaginario del pueblo, de las masas, como decía el noticiario al comienzo de la película, opera entonces como cimiento a los lazos sociales –sobre los cuales se interceptan las discursividades del poder (corporeizadas y ejecutadas por los “nuevos escribas” ergo los intelectuales de la nueva revolución).

Pon tu pensamiento en mí cuestiona y problematiza cómo esas tecnologías trabajan menos por imposición que por seducción (a diferencia de las tecnologías que actúan sobre el cuerpo) en la búsqueda o lucha constante de la Revolución (después de 1959 hasta el presente) por ganar y conservar la hegemonía cultural y social en general. De tal manera, la película propone explorar la relación entre imaginario y producción de ficciones correctivas que aparecen como naturales o como el resultado de un deseo pre-determinado a priori, incluso antes de la producción de la ficción narrativa misma. Una ficción que no es nunca enteramente ficticia, pues tiene siempre componentes de “lo real” (vivencial, tangible) o existente (acontecimiento, inmediatez) operando en la cultura ‘de la vida diaria’ de donde se extrae la veracidad necesaria para lograr el acuerdo –negociación e intensidades de coerción —entre autores y consumidores del producto cultural.

Pon tu pensamiento en mí intenta, aunque no convenza a críticos como Chanan, cuestionar la importación de realidades al texto fílmico de las ficciones correctivas para transformar realidades en los discursos de ‘la vida diaria’ (y viceversa); y cómo el acto ficcional reproduce en el texto una “cualidad

imaginaria” que sutura lo real precisamente con lo imaginario. *Pon tu pensamiento en mí* intenta al menos lo que Deleuze y Guattari hubiesen considerado una línea de vuelo o línea de escape que atraviesa los estratos de una “sociedad socialista” (entre comillas) para extender, o explorar, las gradaciones de órdenes míticos (y menos místicos) como dinámicas de acceso a un imaginario que se convierte en potencial, repositorio de sueños, imágenes, añoranzas, deseos. O sea, acceso e intervención en los mitos en constante producción y transformación en el interior de una cultura saturada, precisamente, por la manipulación y censura de las tecnologías de la información y la comunicación, que son de hecho tecnologías de lo imaginario. Tecnologías que tienen como objetivo final la producción del deseo de desear la Revolución, aunque se tenga que castrar al ‘hombre nuevo’ en el proceso.

Especulación filosófica a un lado, los textos analizados resultan como mínimo un ejercicio, si no provocativo, al menos, sumamente interesante, para la exploración de la relación entre el intelectual, el hombre nuevo y la Revolución deseada en los momentos que el estado cubano tenía que redefinirse o perecer cómo el Muro de Berlín. Que la audiencia en general y la crítica en particular hayan desestimado alguna de las películas puede venir motivado precisamente por lo que decía uno de “los nuevos escribas” en *Pon tu pensamiento en mí*: porque nadie quiere ver miseria en la pantalla, sino milagros, el milagro de una Revolución que se resiste como *La Ola* a la deterritorialización afectiva de *su* espacio insular o de nuestra *simulacra* como mapa afectivo diferencial. Al final, el deseo está compuesto por ensamblajes pasionales. El deseo no tiene nada que ver con una

determinación natural o espontánea y es un producto social. De tal modo que la racionalidad, la eficiencia de un ensamblaje como *la Revolución cubana no existe sin las pasiones* que el ensamblaje (mapa) traen al “desierto de lo real” en una isla del Caribe.

CAPÍTULO 8

CONCLUSIONES

8.1. SUTURA A MODO DE CONCLUSIÓN

Every age adopts an image of itself –a certain horizon, however blurred and imprecise, which somehow unifies its whole experience...
Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*

En el siglo XXI el ‘hombre nuevo’ se ha puesto viejo. Los que nacimos a finales de los 60 y principios de los 70, los que emblemáticamente debimos ser como el Ché, nos hemos transformado. Ese ‘hombre nuevo’ que comenzó a ser fabricado mediante sucesivas campañas de alfabetización afectiva, a través de las series de procesos de lo que he definido como el devenir-intelectual, comienza a representarse a sí mismo, a cuestionarse su propia cotidianidad, a reinventarse si se quiere.

Más que concluir, este capítulo intenta suturar. Sutura refiriéndose, simbólicamente, a los procesos mediante los cuales nosotros somos hilvanados en la tela de un filme, como ‘sujetos’ del mismo. O dicho de otra manera, hasta ahora hemos asistido a la representación del ‘hombre nuevo’ mediante textos y políticas culturales que van de las novelas a las historietas; pero hemos prestado menos atención a cómo se representa a sí mismo ese hombre nuevo en textos similares, a

la imagen que de nosotros mismo hemos adoptado, como diría Laclau, en el siglo XXI.

Para comenzar esta nueva ‘aventura,’ quiero enfocarme en analizar dos cortometrajes cubanos escritos, dirigidos y producidos por un realizador de mi generación, Eduardo del Llano, quien fue también guionista de *Alicia en el pueblo de maravillas* (sobre la cual hablo en los capítulos previos) y uno de los integrantes del muy popular grupo humorístico “Nos y Otros” de la década de los 80.

A partir del 2005, del Llano comenzó a producir cortometrajes sobre la vida y las experiencias cotidianas de un personaje, emblemático de toda una generación, llamado Nicanor O'Donnell, interpretado por Luis Alberto García (protagonista de *La vida es silbar* con guión de propio Eduardo del Llano, y el Jesús mulato de *Pon tu pensamiento en mí* de Arturo Sotto). El primero de los cortos se tituló *Monte Rouge* (2005) y se convirtió clandestinamente en un éxito dentro de Cuba y en Miami, suscitando polémicas que se extiende hasta el día de hoy por su mordaz y satírica crítica a las estructuras de control y vigilancia de la Seguridad del Estado cubano. A este le siguieron: *High Tech* (2005) y *Photoshop* (2006), los cuales analizaré más adelante. A *Homo Sapiens* (2006) le sigue por último *Intermezzo* (2007), el cual cuenta con la participación de Vladimir Cruz (David en *Fresa y Chocolate*). Todos estos cortos han sido producidos por “Sex Machine Producciones,” la productora independiente de Eduardo del Llano, que radica en el Vedado, La Habana, Cuba.

Haciendo un resumen muy esquemático, los cortometrajes en su conjunto muestran el *devenir* del hombre nuevo como ‘ciudadano’ responsable después de

los treinta. Van recorriendo a través de Nicanor, las transformaciones sociales del sujeto: primero, viviendo solo y siendo acosado por la Seguridad del Estado. Segundo, el mismo sujeto que comienza a tener una vida de pareja en la cual quiere ejercer su sexualidad dentro de los parámetros de una mítica masculinidad asociada con el hombre nuevo desde la década de los 60. Tercero, Nicanor ya tiene una familia (nuclear como demanda la Revolución) y se tiene que ocupar ahora de solucionar, no sólo sus propios problemas sino también, y sobre todo, los problemas de los hijos. Su vida sexual ha sido relegada, castrada, una vez más, en un ambiente socio-económico aún más empobrecido que cuando vivía solo.

En *Homo Sapiens* e *Intermezzo* las estructuras represivas públicas que vimos operando en los 60 —recordemos los efectos de la llamada ‘noche de las tres P’ y la UMAP subrayados por Piñera en los textos que analicé antes—, y que se extendieron a comienzos de los 70 con el ‘caso Padilla,’ han permeado definitivamente la esfera privada, enquistándose en el interior no sólo de los hogares cubanos, sino también al interior de los sujetos deviniendo tales ‘dentro de la Revolución’ deseada. La auto-censura, auto-represión, auto-vigilancia, que fueron sustituyendo progresivamente a los aparatos directos de represión/castigo estatales, han dado lugar, en estos cortometrajes, a un sujeto aburrido de la vida que hipnotizado sigue la televisión cubana como alimento a sus inactivas e improductivas existencias. Si con la debacle del Campo Socialista Europeo a fines de los 80 se había comenzado un largo y tortuoso proceso de rectificación de errores y de conductas ‘negativas,’ procesos que demandaron que el sujeto

comenzará una auto-rectificación de su posicionalidad con respecto al sistema que lo había alfabetizado afectivamente, en los 2000 ya no hay nada que rectificar, y el territorio afectivo que se produjo bajo la ficción de la revolución como deseada, comienza una nueva crisis con el cruce de las nuevas generaciones al nuevo siglo.¹⁵⁸

El hombre nuevo, la mujer nueva, está envejeciendo, y nuestros hijos nos ven como ‘una generación perdida,’ como afirma Giselle en el documental *De Generación* (2006): “la generación anterior, por decirlo de alguna manera, es una generación perdida; la generación de mis padres, perdió su juventud, pensando en algo... ya son unos viejos y no han construido nada... entonces nosotros nos vemos en ese espejo que es nuestro espejo más cercano...” Y quizás Aldo, en el mismo documental, tiene razón cuando explica, de manera muy coloquial, en la jerga callejera habanera, la misma situación generacional: “creo que a los puros de nosotros, entiende, puesto en una talla ahí que no me parece, entiende... mucha carga ahí en la vida, mucha preocupación, mucho miedo a dejar de ser... en cualquier momento” (Vidal Alejandro, *Degeneración*).

Los que nacimos a fines de los 60 y comienzos de los 70, fuimos ‘educados’ para ser ese nuevo sujeto/ciudadano que operaría el cambio en la revolución del nuevo siglo. Teníamos que ser la ‘Ley del Padre;’ teníamos que haber sido lo que no éramos y aquellos intelectuales que fundaron la ficción que nos (de)formó, habían devenido, como mínimo, ausentes, marginales, obsoletos (como Arenal/Borís en “El mejor traductor de Shakespeare”). Sus propias ficciones, con

las cuales se habían enamorado las izquierdas internacionales cuatro décadas antes, habían pasado de ser ‘correctivas’ a ‘corrosivas.’ La base pedagógica que se fundó para que nosotros como ‘pinos nuevos’ funcionásemos en el futuro ahora presente no sólo se había erosionado sino que estaba como La Habana – apuntalada para mantener una fachada cuyos colores comenzaban a desvanecerse (disolviéndose en lo que Žižek definió como ‘fidelidad a la castración’ social). Me refiero a la descripción, en extremo sugerente y provocadora que de la Revolución cubana hizo Slavoj Žižek en *Welcome to the dessert of the real*:

In Cuba, renunciations themselves are experienced/imposed as proof of the authenticity of the revolutionary Event--what, in psychoanalysis, is called the logic of castration. The entire Cuban politico-ideological identity rests on fidelity to castration (no wonder the Leader is called Fidel Castro!): the counterpart of the Event is the growing inertia of social being/life: a country frozen in time, with old buildings in a state of decay . . . This obscene inertia is the “truth” of the revolutionary Sublime (8).

Es una imagen, la inercia obscena resultante de una fidelidad castrante, que articularon en dos momentos diferentes Virgilio Piñera en *Prisiones y Diamantes* (1967) y Antón Arrufat en *La caja está cerrada* (2001). Arrufat centró su novela precisamente en una problemática poco concurrida en la narrativa cubana, la castración. En este caso, la castración se ejerce sobre los cuerpos de un niño y una niña con deficiencias tanto físicas como intelectuales, en el espacio social de la Revolución cubana que como una caja cerrada (sin puertas ni ventanas), truncará toda posibilidad de progresión a los personajes, fracturando todas las estructuras desde la escuela hasta la familia; una caja cerrada que, como sociedad autofágica,

castrará todo gesto, deseo, ilusión o voluntad –después que ya hemos experimentado el terror en *Una caja de zapatos vacía* de Virgilio Piñera.

El propio Virgilio Piñera, en la novela *Prisiones y Diamantes*, se refiere a esa inercia que subrayó Žižek pero como ‘la repetición congelada’ de cualquier acción o posibilidad de cambio en los albores de la Revolución. Bajo las presiones sociales que implican un cambio tan dramático, el diamante resulta un pedazo de hielo tallado simbolizando la abstracción del valor (capital) y la cosificación de la imagen del héroe mesiánico que hemos visto ocurriendo por ejemplo en mis análisis previos de la revista cubana *Bohemia*.¹⁵⁹

Estos dos casos anteriores, Arrufat y Piñera, se concatenan con otros análisis en mis capítulos anteriores en los que hemos asistido al devenir-intelectual revolucionario, a la fundación, implementación y distribución de las ficciones correctivas y convenientes que estuvieron en la base de la fabricación del imaginema del ‘hombre nuevo.’

Después de esta breve introducción, quiero enfocarme en el resultado de todos esos procesos que constituyen en sí mismos la revolución cubana. Este capítulo, además de suturar afectivamente, propone un análisis de dos cortos de Eduardo del Llano a través del análisis de lo que Raymond Williams propuso como ‘estructuras de sentimientos;’ un concepto o idea que representa:

a particular sense of life, a particular community of experience hardly needing expression, through which the characteristics of our way of life... are in some way passed, giving them a particular and characteristic color... a particular and native style... it is as firm as ‘structure’ suggest, yet it operates in the most delicate and least tangible parts of our activity (48).

Las series de procesos de alfabetización afectiva que fueron creando las estructuras vivenciales del ‘hombre nuevo’ fueron generando también esa comunidad de experiencias, que son expresadas en los cortometrajes de Arturo del Llano precisamente como características a una forma de vida; formas que los tres cortos (re)presentan como estructuras distorsionadas y represivas en el presente de las generaciones que han ejercido su castrada maestría sobre el campo socio cultural por cuatro décadas.

8.2. HIGH-TECH, EL ‘HOMBRE NUEVO’ Y SU SEXUALIDAD CASTRADA

Nicanor que buena gente /algo se traspapeló en la burocracia universal /y
quédaste pendiente/ con su blanca palidez/ a veces te ocurren cosas
venturosas diseñadas para el héroe que no es/ Para ahí, Nicanor, no te
vuelvas suspicaz/ duérmete en el sopor de que eres incapaz/ por favor...
cada uno de nosotros lleva dentro un Nicanor (La Balada de Nicanor).

La “Balada de Nicanor,” compuesta por Frank Delgado, subraya no sólo lo ingenuo del personaje que todos llevamos dentro, sino también la incapacidad del héroe a asumir la tarea histórica que tiene delante. Con esta idea de que todos llevamos dentro ‘al buena gente’ corporeizado por Nicanor, comienza el cortometraje *High-Tech*, precisamente con Nicanor (Luis Alberto García) – probablemente uno de los más conocidos y prolíficos actores nacidos con la Revolución— a quien vimos como el Jesús/Che ‘original’ de *Pon tu pensamiento en mí*, y fue también el interprete de una suerte de Elpidio Valdés, en *La vida es silbar*, que nada o muy poco tiene que ver con el personaje de historietas creadas por Juan Padrón.

Al comenzar *High-Tech*, Nicanor está sacando de una maleta todo el juego de objetos eróticos que acaba de comprar por 500 dólares en la “sex shop” durante su viaje a Alemania. Él y su mujer Ana (Vivian del Campo) llevan más de quince años de casados y su vida sexual se reduce a “templar una vez cada 15 días,” según el propio Nicanor. Bajo la impresión de que “un poquito de sana perversión” los ayudaría a “liberarse de tensiones,” Nicanor trata de seducir a su esposa explicándole, uno por uno, qué son y para qué sirven los objetos “high tech” que ha comprado a tan alto precio. La esposa los observa, curiosa pero desinteresada. Nicanor sonriente saca entonces un vibrador negro; lo esgrime y lo recorre por el rostro de su pareja, e interrogándola suspicazmente, le sugiere “¿dime que esto no te recuerda algo?,” convencido de que ella sabe no sólo lo que el objeto plástico representa, sino también cuál es su uso. Pero ella le responde que se le parece a la porra de un policía y Nicanor divertido le que aclara que es un “consolador,” “un pene de 7 pulgadas y media; modelo mulato joven.”

La escena es una clara alusión al ‘hombre nuevo’ (Nicanor como arquetípico representante) que fue siendo castrado en el proceso revolucionario de su resignificación; sobre todo porque la escena se reconecta con el discurso falocéntrico al llevarse un consolador (falo) negro a la boca y alertar a los espectadores de lo ‘fuerte’ de la escena. Recordemos que fue el tabaco como símbolo viril (fálico) del hombre revolucionario de acción, lo que marcó casi treinta años de imaginario revolucionario internacional con la insistencia del Ché Guevara y Fidel Castro fumando tabacos extremadamente largos, o a través Fidel Castro como

emblema de la revista norteamericana *Cigar Aficionado* –hasta que Castro dejó de fumar a fines de los 90.

Dentro de la sexualidad reprimida por décadas en una sociedad socialista, el que la mujer jugara con un consolador era impensable, de hecho, punible. Pero en este caso, en *High-Tech*, no es la mujer la que recupera ni satisface su sexualidad sino que es el hombre quien ‘ejerce’ su fantasía *castrata* sobre ella; pero ella se aburre de servirle de juguete al hombre que no sabe qué hacer con esos tarecos (prueba del desconocimiento que existe en la sociedad de los objetos de autoplacer). Debemos pensar que las películas pornográficas están aún prohibidas en Cuba; de hecho no hay en la historia del cine cubano después de 1959 una sola película con escenas de autoplacer femenino; incluso, la masturbación femenina ha sido tabuada bajo la censura moral de los mecanismos de control de la cultura revolucionaria. Las pocas escenas ‘sexuales’ han sido desnudos fundamentalmente femeninos y muy pocos desnudos frontales masculinos, con la excepción que hemos visto en *Pon tu pensamiento en mí* de Arturo Sotto.

No obstante, Nicanor continúa entonces mostrándoles los objetos a su no-cooperativa mujer: “y esto es un bo... bueno, una vagina; dos pares de esposas; y esto es un látigo, una fusta más bien; esto no sé lo que es, ni esto tampoco; estos son unos arneses sado-masoquistas; otro consolador; y este es un gel... para felatio... ya sabes.” Pero de nuevo la reacción de su mujer no es tampoco la esperada por Nicanor; con el consolador negro en la mano, le espeta: “500 dólares gastados por tí, siempre van a ser 500 dólares malgastados Nicanor... te

arrebataste... con la cantidad de problemas que hay en esta casa...” Pero Nicanor está convencido de que “salvar al matrimonio bien vale los 500 dólares.” Nicanor insiste que son de la mejor calidad, hechos en Alemania, y para demostrárselo le muestra el manual con el que viene el juego de piezas eróticas. “Pero tú no hablas alemán Nicanor,” le recuerda su mujer. “Pero Rodríguez sí; el estudió en la RDA,” trata de aplacarla Nicanor.

Molesta, Ana le pega con el consolador “modelo mulato joven.” “¡Tú le vas a decir a Rodríguez que te traduzca estas cochinas pa’ hacérselas a tu mujer!,” pero Nicanor meloso la trata de convencer de que “en esos países estas cosas son de lo más normal y corrientes... de verdad... pero como aquí somos unos subdesarrollados...” Además, la compra se la sugirió el compañero del comité de solidaridad con Cuba que lo atendió en Hamburgo. De nuevo otro código no muy velado que se refiere, probablemente, a Mónica Krause, la principal promotora en Cuba de la sexualidad privilegiada en la antigua RDA.¹⁶⁰ Muchas generaciones de cubanos se ‘educaron’ (nos educamos) sexualmente, no sólo con los libros provenientes de la RDA, sino también con los programas de televisión de Krause donde explicaba, por ejemplo, cómo usar el condón y cómo debían las mujeres usar los métodos anticonceptivos. Krause escribió también para la revista “Mujeres,” órgano de prensa de la Federación de Mujeres Cubanas, pero solamente sobre cuestiones de salud y reproducción de la mujer. No obstante, en los 70 y 80, y según Krause,

la palabra ‘sexualidad’ (más aún la palabra ‘condón’) se consideraba un insulto verbal. Después de haber publicado un artículo defendiendo el

condón y recomendando su uso y después de la proyección de una película de contenido similar, que hice para la televisión, no sólo recibí cantidades incontables de cartas insultantes, en las que se me acusaba de ser inmoral y de enlodar los sentimientos de la población cubana, sino también Cuba entera me otorgó el ‘título de honor’ de la Reina del Condón. Nunca, durante mi estancia en Cuba, logré deshacerme de este título (Krause).

Con esta mini-historia de la pedagogía sexual de la Revolución, no resulta extraño que Nicanor acepte como ‘lo mejor’ y ‘la verdad’ cualquier sugerencia que le dé un ciudadano de la antigua RDA. Pero como Nicanor no habla alemán, tiene que acudir al personaje Rodríguez (Néstor Jiménez), el mismo agente de la Seguridad del Estado que vino a instalarle los micrófonos en *Monte Rouge*, el primero de la serie de cortos dirigidos y producidos por Eduardo del Llano. Rodríguez ha tenido que convertirse en ‘trabajador por cuenta propia,’ en una suerte de reparador de todo lo que aparezca. Utilizando no sólo sus conocimientos electrónicos sino también los ‘contactos’ que le proporcionó su antiguo empleo de vigilante estatal.

Rodríguez/Krause (simbiosis obvia) no conoce el lingo sexual del alemán porque estudió agricultura en la RDA. Por tanto, no sabe si eso que parece un “maniubro de bicicleta” lo debe usar Nicanor o si lo debe usar Ana o quizás lo dos; pero le advierte que tenga cuidado porque con estos objetos alguien puede salir lastimado. No obstante, a Rodríguez lo que le interesa realmente es saber cómo fue que Nicanor pasó todo esto por la aduana, a lo cual Nicanor responde: “traje una donación de equipos médicos y ahí no se dio cuenta nadie.” Rodríguez irá consiguiendo todas las piezas, cables y baterías eléctricas que requieren los dispositivos de ‘alta tecnología’ traídos por Nicanor, porque en Cuba no había nada de eso.

Después de su visita al ‘transformado’ Rodríguez, Nicanor trata de ensamblar los vibradores siguiendo las notas manuscritas por Rodríguez, mientras tararea la canción “Hacerte Venir” de Amaury Pérez Vidal. Pero Ana les ha quitado las pilas a todos los vibradores para ponérselas a la linterna de su madre – una linterna que le trajo Nicanor en otro de los viajes, porque la madre de Ana “se pone insoportable con los apagones.” Y después de un corte, vemos a Nicanor aburrido y bocabajo, desnudo sobre la cama, con Ana fustigándoles las nalgas y vestida solamente con los arneses sado-masoquistas. Pero Ana se queja del calor que le da el cuero de los arreos debajo de las tetas y quiere que Nicanor compre un aire acondicionado. “Cállate y concéntrate... sigue, sigue...” la conmina Nicanor. Ana no está convencida de que las cosas estén funcionando: “¿dime la verdad, tu lo estás disfrutando?” cuestiona ella. “No mucho,” le responde Nicanor, pero “hoy es el primer día... el erotismo es toda una cultura, una manera de hacer sentir tu cuerpo...,” y entonces, Ana lo azota fortísimo y Nicanor grita: “¡ay cojones so ma...”

En la próxima escena Nicanor tiene el consolador mulato dentro de la boca, le ha puesto el gel para felatio y le está explicando a su mujer cómo usarlo. “Anjá, anjá... y cuando te lo sacas, te queda un sabor muy fresco en la boca.” Ana se ha quitado los arreos pero se ha puesto unos guantes negros. Agarrando a Nicanor por los hombros le confiesa molesta que cuando escucha a su marido explicarle los modos de uso de casa “tareco” le parece que está escuchando a Rodríguez, como si estuviera mirándolo, y no lo puede evitar. Nicanor le responde excitado “y qué si

no está mirando... no te exista la idea de que otro nos esté mirando...” Pero su deseo no es correspondido por Ana quien lo empuja derramando el gel y gritándolo que ella no sirve para esas cosas. En el forcejeo terminan desnudándose frente a la cámara y, finalmente, tienen el sexo violento y en múltiples posiciones como quería Nicanor. “That was fucking great” se regocija Nicanor hablando inglés porque su mujer tiene una prueba en ese idioma al día siguiente. La frase en inglés produce una transición idiomática inmediata del climático momento que no se expresa ya en alemán, lengua ‘muerta’ para los cubanos en los 2000, sino en la lengua del deseado/odiado monstruo Martiano. Nicanor y su mujer han regresado al estadio primario, al sexo sin mecanización, sin tecnologías de alta complejidad; pero en el proceso se refuerza el imaginario que históricamente presenta a la cultura norteamericana como ‘la deseada’ popularmente en Cuba.

Después de varios intentos frustrados, Nicanor no se da por vencido e insiste en el uso del vibrador. Pero su mujer se niega: “yo no me voy a meter eso, parece que va a morderme,” le dice rechazando el aparato. “Pero si es un vibrador inocente,” continúa Nicanor. Ana no consigue entender “porque esa obsesión con el vibrador si contigo me basta.” Nicanor le pide que saque la fusta de cuero y lo azote un poco para ponerse en onda, pero Ana usó el látigo para arreglar la correa de la lavadora. “Lo último es vivir en el tercer mundo y querer templar como en el primero” concluye Nicanor.

Realmente, no hay un sistema de análisis para el erotismo y la pornografía en el cine cubano. Como han sido y continúan siendo temas tabúes, no hay mucho

escrito ellos. Por ejemplo: en *Melodrama*, la película dirigida por Rolando Díaz en 1993, el personaje del ‘intelectual’ filatélico que se masturba delante de su propia madre paralítica mientras mira revistas pornográficas que ha comprado “al negro” en el mercado negro, no se le ha prestado atención alguna en los análisis académicos sobre la Revolución y la sexualidad del ‘hombre revolucionario.’ Esta conexión en *Melodrama* es, como mínimo, interesante pues relaciona elementos de raza, sexualidad y la ficción del sujeto abyecto como figura delictiva. Y es además, la concreción final del complejo edípico: el hijo que ha sustituido finalmente al Padre y simbólicamente (quizás no tan simbólicamente) tiene relaciones sexuales con su Madre “castrada,” diría Žižek. De cierta manera, *Melodrama* cuestionaba también la ficción de la masculinidad heterosexual dominante y privilegiada (hegemónica) después de 1959; pero lo hacía a través de sujetos límites, de personas que habían nacido antes del triunfo revolucionario o en los márgenes; y se podría argumentar que por su posición umbral o límite, eran portadores del ‘vicio’ heredado de la sociedad capitalista.

Sin embargo, y mucho más explícitamente, con enfoque en el sujeto que nació dentro de la Revolución —es decir, después de 1960—, el cortometraje que estoy analizando, *High Tech*, funciona dentro y cuestiona a la vez esa masculinidad dominante y su asociación con el mito de la masculinidad heterosexual que como algo esencial y evidente se pensó (e incluso se demandó) asociada, auto-poseída y siempre en control/controlable en el ‘hombre nuevo.’ Es decir, el corto se enfoca en la fabricación de la masculinidad. Directamente, el cortometraje propone que la

masculinidad es una construcción cultural, que no es ‘natural,’ ni ‘normal,’ y mucho menos ‘universal.’ La masculinidad dominante opera aquí como una norma de género contra la cual se miden otros tipos de ‘masculinidades vivenciales’ (incluidas las masculinidades gay). La masculinidad del ‘hombre nuevo’ se ha convertido en un sistema representacional o régimen de representación activo y ‘saludablemente’ constrictivo en la sociedad cubana después de 1959.

Lo que propone también el corto es analizar los modos implícitos en que se representa la masculinidad dominante, en canciones populares (la referencia directa a la canción de Amaury por ejemplo), en ficciones populares, en la televisión, etc. Antony Easthope lo explica de la siguiente manera: “clearly men do not passively live out the masculine myth imposed by the stories and images of the dominant culture... but neither can they live completely outside the myth, since it pervades the culture... its coercive power is active everywhere –not just on screens, ... but inside our heads” (167). Nicanor es un *performer* más de la heterosexualidad creada y deificada en una cultura que sigue sosteniendo la dicotómica ficción de que existen solamente dos sexos ‘biológicos’ (masculino y femenino) que han sido determinados ‘naturalmente’ para garantizar el sistema binario de géneros. Pero como argumenta Judith Butler en su conocido libro “Gender Trouble,” sí hay otras posibilidades de vivir el género y de hecho, la diversidad de género *es* una realidad social en Cuba. Por supuesto, la preocupación de Butler, y la mía, ha sido que esa diversidad está restringida por el ‘hecho’ de que la división de género en sí misma es considerada como ‘natural’ en Cuba: femenino fijo a la mujer natural; masculino

fijo al hombre natural; criterios que aparecían delimitados muy bien por José Martí en “Nuestra América” por ejemplo, en el siglo XIX. Como parte de la retórica martiana que se considera fundacional en la Revolución deseada, las distinciones de género y sexualidad han tenido precisamente la cualidad del mito de la masculinidad dominante).¹⁶¹

Dicho de otro modo, lo que me interesa subrayar es que la distinción entre sexo y género no es simplemente una distinción entre naturaleza y cultura, entre ideología y moral (como la presentó por ejemplo *Fresa y Chocolate*); no es tan simple porque la categoría de ‘sexo’ es en sí misma “a gendered category, fully politically invested, naturalized but not natural,” como afirma Butler (196). Por tanto, y dando créditos a *Fresa y Chocolate*, el género no es la expresión de un sexo biológico sino un *performance* en la cultura, y como afirma Butler, “there is no gender identity behind the expression of gender; the identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (33). Lo problemático en Cuba sigue siendo que, aún después de las campañas de Mariela Castro a favor de los derechos gay, se continúan narrando las sexualidades dentro de los parámetros restrictivos de la masculinidad hegemónica. Las políticas sociales, mínimas, del gobierno, se articulan promoviendo la ausencia de las lesbianas por ejemplo, que siguen siendo rechazadas por la sociedad en su conjunto, y por las estructuras homofóbicas / machistas que han operado desde la colonia.

En *High Tech* Nicanor funciona dentro de los performances ‘aceptados’ como naturales por la masculinidad dominante, y considera simplemente como ‘natural’ que su mujer sirva como objeto sexual que complace sus fantasías reprimidas por décadas de alfabetizaciones masculinizantes en una sociedad patriarcal. Nicanor demanda que su mujer no sólo se masturbe para satisfacer en él esos ‘derechos naturales,’ sino que lo haga con un objeto ajeno a su cuerpo (ajeno a ambos cuerpos). Nicanor está inconscientemente sopesando en su performance la dualidad que Laura Mulvey identificó en “Visual Pleasure and narrative cinema,” la mujer como objeto del deseo masculino y la mujer como el significante de la amenaza de castración.¹⁶² Nicanor quiere mirar pero ser también un actor dentro su propia ficción.¹⁶³ Como hemos visto en mis análisis de la novela *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño, para salvar o rescatar el placer y escapar a la reinterpretación del complejo de castración ‘original,’ el inconsciente masculino puede tomar dos rutas hacia salvaguardarse: la primera, significa escapar a través de una detallada investigación del momento original del trauma, usualmente conduciendo hacia la devaluación, castigo o salvar al objeto culpable (recordemos el exorcismo revolucionario sobre el cuerpo de Nati, de pecadora a ‘pura como el agua’ al pasar por la limpieza de la mirada del sujeto masculino ‘de nuevo tipo’). La segunda ruta significa escapar a través de la total desautorización (negación) de la castración mediante la sustitución del objeto fetiche o transformando la figura representada misma en un fetiche para que así se convierta en ‘consuelo’ (consoladora, sería más cercano al performance de Nicanor) en lugar de peligrosa.

En una sociedad como la cubana después de 1989, “is from popular culture that most people in our society get their information... it is here that woman (and men) are offered the culture’s dominant definitions of themselves” (Gamman and Marshment). De cierta manera, Nicanor no sólo está operando dentro las ficciones de su propia masculinidad vistas por la cultura popular (extranjera, alemana después de su viaje) sino que estaría funcionando contra esa ficción al dejarse fustigar en las nalgas y ponerse no en guardia viril sino bocabajo, otra imagen no tan codificada que se refiere al castigo de la escalera que practicaban los esclavistas sobre los cuerpos ‘transgresores’ de su esclavos negros (la última relación amo/esclavo).

Por supuesto, toda esta reducción y simplificación tiene la función inmediata de colocar mis análisis en el umbral del cambio, en el punto donde el flujo libidinal del hombre nuevo no está dirigido hacia el deseo de desear la Revolución sino hacia la satisfacción de un deseo primario que genera, lo que Delueze y Guattari llamaron, ‘líneas de escape’ o líneas de vuelo. El sujeto se rebela contra la estructura de control de su masculinidad, pero en el camino escoge una ruta que viola (literalmente) el cuerpo de la mujer. La mujer nueva, que supuestamente debía caminar hacia el futuro de la Revolución junto con el hombre nuevo como ‘igual’ (según la declaración del Primer Congreso del PCC en 1975), es regresada a la posición que tuvo Nati en la novela de Cofiño: o acepta ser el objeto del deseo masculino o es la portadora del complejo edípico que amenaza con

castrar, ¿nuevamente?, al hombre nuevo. Regresamos de nuevo, casi esperadamente, a las biopolíticas de las que habló Foucault.

Nicanor continuará intentado seducir a Ana, bajo los consejos de Rodríguez por supuesto, y después de una corta escena en “El Rápido,” la versión cubana de comida rápida que comenzó a operar en los noventa, Ana le promete que esa noche usarán finalmente el vibrador. Pero en la próxima escena se han invertido los roles y las cosas no salen como las esperaba Nicanor. Nicanor tiene puesta una peluca negra; tiene las manos atadas con las esposas y es Ana quien lo persigue con un consolador rosado en la mano por todo el cuarto. Nicanor le huye, se cubre el pene con las manos y acorralado se refugia en una esquina del cuarto mientras le dice “¡ciudadito, psss, ciudadito, no, no, que no se te ocurra...!” Ana lo acosa, “voy pa’ ti,” y Nicanor le suplica que no lo haga, que él nunca le había pedido que hiciera nada en contra de su voluntad, “ni que lo hicieras con otra mujer ni na” Ana no se detiene, “vamos, si mira, está ronroniando mansito” (sic). “No juegues, no juegues” le pide Nicanor atemorizado. “Ah no, entonces lo usaré yo...” le dice ella. Cuando finalmente parece que Nicanor obtendrá lo que esperaba, Ana se enredan en los cables que les dio Rodríguez para sustituir la batería del vibrador. Casi se ahorcan; les coge la corriente, y Ana desesperada le dice que todo eso “es perverso y complicado” y que no quiere saber nada más de “estos puñeteros juguetes.” En medio de la discusión, Nicanor culpa a su mujer de que el matrimonio este “jodio” (sic) porque ella es una “infeliz en la cama.” Ana lo bota del apartamento y Nicanor termina quedándose con Rodríguez. Pero Rodríguez le recomienda que vuelva con

ella, porque quince años no se pueden botar por la ventana. Nicanor regresa con unas flores pero ve salir de su apartamento a un joven mulato que se lleva una bolsa de shopping las correas y los arneses. Entra Nicanor sin hacer ruido y sólo escuchamos el ronroneo del vibrador cuando aparecen los créditos.

Los miembros de mi generación, que ahora se conocen como “Generación Y” (gracias a la bloguera Yoani Sánchez) o “Generación Asere” fuimos educados dentro del dogmatismo del cristianismo ‘heredado’ por la Revolución de 1959. Giselle, en el documental *De Generación* (2006), lo explica de la siguiente manera: “hay muchas cosas que han sido impuestas para que el proceso pueda llevarse a flote, si hemos tenido un dogma, un dogma... de hecho, desde que uno empieza a leer las primeras palabras hasta que termina los estudios, está marcado todo el tiempo por ese dogma, los medios de difusión están en función de ese dogma, los carteles, la manera de vivir, la idiosincrasia que nos han impuesto, están marcados por ese dogma...” La familia nuclear, el hombre y la mujer heterosexuales, las relaciones sexuales restringidas al espacio privado y bajo las reglas de la convivencia marital, fueron componentes de un ensamblaje diseñado para alejar al ‘hombre nuevo’ de la contaminación proveniente del extranjero, sobre todo de los Estados Unidos, y de los rezagos pre-revolucionarios.

Esas políticas sexuales que se fueron recrudesciendo en las décadas de los 60 y 70 con la persecución de la homosexualidad, comenzaron a ser redefinidas bajo los criterios soviéticos en particular y socialistas europeos en general después de las múltiples crisis políticas de ambas décadas; la soviétización y ‘alemanización’ se

extendieron también al espacio privado, a nuestra identidad sexual, pero no produjo sino la reafirmación de los dogmatismos restrictivos de la sexualidad que operaban también en los países socialista.¹⁶⁴

Como resultado de estas permutaciones socio-culturales e injerencias restrictivas (de)formativas foráneas, después de 1989, y de la debacle del Campo Socialista, los jóvenes cubanos comenzamos también a cuestionarnos las ficciones formativas-correctivas de nuestra sexualidad. A fines de esa década, cuando los efectos del VIH y el SIDA se habían traducido ya dentro de Cuba como ‘pánico social,’ los cuestionamientos sobre temas de relaciones de género y sexualidad fueron interceptados, de nuevo e inmediatamente, por los mecanismos o aparatos regulatorios del Estado revolucionario. Bajo el criterio de ser el autodenominado último bastión del socialismo en América, Cuba y la emblemática Revolución deseada se habían colocado de ‘cara al mundo’ de nuevo, y por tanto las políticas represivas internas que marcaron las décadas previas volvieron a ser cuestionadas e interpeladas tanto por cubanos como por amigos y enemigos del proceso revolucionario socialista que se resistía a claudicar.

Fue de nuevo el campo de la cultura el espacio donde se comenzaron a ser dirimidas las batallas por el control hegemónico de la sociedad cubana. Los intelectuales que devinieron revolucionarios – pienso en Arenal, Cofiño, Fernández Retamar sobre los cuales tratan algunos de mis capítulos anteriores— habían agotado sus propias ficciones y una nueva ola de artistas y escritores comenzaron a ocupar los pequeños espacios marginales que permitía el balance inestable de las

luchas hegemónicas en el deteriorado campo de la cultura nacional; quizás el mejor sea la revista *Temas* que comenzó a circular en 1995. Bombardeada desde dentro y fuera, la Revolución deseada se ocupó en los 90 de rediseñar sus puntos de vista hegemónicos y pretender ante los cuestionamientos internos y externos que las décadas de represión basada en cuestiones de sexualidad y género habían quedado detrás como resultado eficiente del Período de Rectificación de Errores emprendido en la década anterior.

El mejor exponente de estas tecnologías de captura estatal ha sido y continúa siendo el largometraje de ficción *Fresa y Chocolate* (1994) que capitalizó y se benefició increíblemente de las estructuras afectivas que habían generado otros admirables intentos de exponer y cuestionar la doble moral imperante en Cuba con respecto a la sexualidad –por ejemplo en películas como *Melodrama* de Rolando Díaz (1993) o *Sueño Tropical* dirigida por Miguel Torres (1993) y con Alberto Pujol en el rol protagónico, el mismo de *Alicia en el pueblo de Maravillas* dirigido por Daniel Díaz Torres (1991).¹⁶⁵

Como he argumentado anteriormente, nuestros ‘orgasmos libresco’ se extendieron al cine y la televisión, pero la pornografía y la parafernalia erótica que sí había regresado a los países de Europa del Este como parte de las ‘aperturas’ pos-89, nunca llegaron a legalizarse en la isla. Circulaban de maneras clandestinas tanto videos como aparatos de autoplacer que provenían sobre todo del extranjero, precisamente europeo. La tenencia de video grabadores y proyectores no fue legalizada sino hasta mediados de los 90 y requerían de permisos especiales bajo

los cuales, el propietario del máquina de video (Betamax primero, VHS más tarde) se convertía en ‘cuenta-propista,’ en empleado por su propia cuenta pero controlado de cerca por los inspectores de los gobierno locales. Pero no fue sino hasta el 2007 que las diplo-tiendas o tiendas que venden electrodomésticos por divisas (moneda dura, convertibles, chavitos, etc.) comenzaron a vender tocadores de DVD y películas en ese formato.

A la vez, se nos permitió a los residentes en el extranjero entrar a la isla algunos de esos productos electrodomésticos que estuvieron prohibidos por casi 40 años. Por supuesto, la entrada de pornografía, erótica y demás quedó como siempre lo estuvo: totalmente prohibida. Lo cual no quiere decir que no circulaba en el mercado negro, y quizás lo hacía incluso bajo el control estricto de la aduana cubana. Con la explosión global de las tecnología de video grabación y edición, la pornografía circula mucho más en Cuba. El otrora epicentro de una Revolución socialista se ha convertido en un escenario perfecto que combina la estética de lo decrépito, las ruinas afectivas del realismo sucio caribeño, con los necesitados cuerpos sexuales de los habitantes de una isla que no consume esa pornografía directamente pero que sí la genera. Los videos, en su mayoría de muy pobre calidad, son parcialmente filmados en Cuba, en alguna playa como Varadero, con escenas de La Habana en ruinas, y luego editado añadiendo otras secuencias filmadas en cualquier otro lugar del mundo. Por ejemplo, no resulta difícil encontrar una serie titulada “Cubanas calientes” filmada clandestinamente en Cuba durante los noventa y distribuida ahora re-editada por Maraka 2000 en Miami,

Florida. Otras películas como la italiana “Cuba,” presentan el manido y altamente codiciado ensamblaje del negro, con su enorme miembro de hacer dinero, revolcándose con ‘la blanca’ europea en las límpidas arenas de Cayo Coco y Varadero, ambas playas prohibidas a los cubanos desde mediados de los noventa. El fenómeno de las jineteras, jineteros y pingüeros continua siendo explotado por un mercado ávido de un folclore sexual “auténtico” y pobre, que consume esos cuerpos y sus ficciones como lo hizo antes con la propia ficción de la Revolución deseada.

8.3. ¿DONDE SE METEN LOS HÉROES?

En Marzo del 2007, un amigo regresó a Miami después de visitar a su familia en Cuba. Mientras mi amigo realizaba la ritualista visita a los conocidos en el barrio de su provincia natal, escuchó hablar de un documental que clandestinamente circulaba entre los llamados ‘socios con computadoras’ – personas que tenían acceso a ellas en empresas gubernamentales o que se encontraban entre los ‘dichosos’ que pudieron hacerse de una por cualquier medio. El documental resultaba mucho más atractivo porque el gobierno cubano lo había considerado como “sumamente contrarrevolucionario,” según los comentarios de los vecinos. El título era en inglés, *Photoshop*, y formaba parte de la misma serie de cortometrajes de ficción, a la que pertenece *High Tech*, dirigidos Eduardo del Llano. Curioso, mi amigo preguntó dónde lo podía ver y después de muchas reservas, lo llevaron a ver a uno de esos ‘socios’ (socio-lismo que hemos visto en capítulos anteriores) que tenía el cortometraje en su disco duro. Con su teléfono, mi

amigo grabó unos segundos del documental, pues no quería coleccionar evidencias que pusieran en peligro su regreso; pero era demasiada la tentación.

Unos días después de mi conversación con mi amigo y de ver aquellos segundos borrosos del video, *América Tevé Canal 41* anunció en su noticiero la “aparición de *Photoshop* en Miami.” El reportero Olançe Noguerras, de origen cubano y emigrado en los 2000, no mencionó las fuentes pero aseguró que el documental circulaba, cómo ya me había dicho mi amigo, de forma clandestina en la isla. “El ‘tríptico’ de videos comenzó,” según el reportaje de Noguerras, “con el controversial *Monte-Rouge*, que satiriza el trabajo de la Seguridad del Estado cubano y continúa con el desapercibido *Hi-Tech*.” Lo desapercibido (en el caso de *Hi-Tech*) que subraya Olançe Noguerras se refiere no a la popularidad del corto tanto en Cuba como en Miami, pues si lo era y aún lo es; se refiere a que bajo los criterios ‘morales’ del sistema de control televisivo norteamericano su contenido había sido calificado como ‘altamente inapropiado’ y por tanto, imposible de pasar por televisión –lo cual no impidió que Oscar Haza en “A mano limpia,” ni el show “La Cosa Nostra,” ambos en el canal 41 América Tevé de Miami, ni María Elvira Salazar en “Polos Opuestos” (renombrado “*María Elvira Live*”) para el canal “Mega TV,” no sólo se refirieran al video sino que intentasen mostrar algunas escenas. Por supuesto, todos estos programas si pasaron *Photoshop* casi íntegramente en el 2007 pues no contenía ‘los riesgos’ de su predecesor *High Tech*. En *Photoshop* Nicanor O’Donnell, el protagonista de los tres cortos hasta ese momento dirigidos por Eduardo del Llano, enfrenta el reto de encontrar fotos de

Mariana Grajales, Antonio Maceo y José Martí para una actividad patriótica en el círculo infantil de su hija. Nicanor es interpretado otra vez por Luís Alberto García.

En una de las primeras escenas mostradas en la televisión local de Miami, el corto en colores *Photoshop* nos presenta el drama de Nicanor en una reunión de padres, en el círculo infantil de su hija. Uno de los presentes, el mismo director del corto del Llano, haciendo de otro padre de un niño en el pre-escolar al que asiste Evita la hija de Nicanor, se le acerca y en voz baja se queja de las excesivas demandas que hace la escuela a los padres a través de los hijos: "... cemento, pintura, dinero, dulces para los cumpleaños colectivos, fotos de héroes, ya no saben que van a pedir, me tienen ostianáo como una piedra..." La cara de Nicanor se va poniendo cada más rígida, mostrando una total impotencia ante las exageradas y ridículas demandas institucionales que no están realmente probando al niño/a sino a sus padres. Nicanor se ha convertido en un objeto dócil bajo tales pruebas de compromiso 'patriótico.' Su cuerpo ha sido manipulado, se le ha hecho obediente, se le han dado habilidades con las cuales se puede reproducir y multiplicar (Foucault 2000: 140), pero se le ha castrado, precisamente, a través de la hija.

La impotencia de Nicanor, un simple plomero que no tiene acceso como otros padres a una computadora ni al programa *PhotoShop* de Adobe, regresa a su casa sólo para encontrarse en medio de otra lucha por ejercer su deteriorada 'masculinidad,' esta vez con su esposa. En el cuarto del solar donde viven, Nicanor saca un billete de un peso cubano: "¿Quieres a José Martí? ¡Ahí tienes a José Martí!" La mujer le golpea en la frente (exactamente como lo hizo antes con el

vibrador ‘mulato joven’) para hacerlo regresar a la realidad: “¡Tu hija va a llevar una foto de Martí como Dios manda, una foto de Martí de cuerpo entero, sonriente!” Nicanor la interrumpe: “¡En mi vida he visto una foto de Martí riéndose chica! Si hasta el Ismaelillo parecía un niño amargáo!” La docilidad de Nicanor, que es cuestionada todo el tiempo por su esposa, le permite la aceptación de las relaciones de poder imperantes y de cierta manera, le permite sobrevivir como al personaje de Filiberto en el cuento “Dorado Mundo” de López Sacha (que analicé en capítulos anteriores). Nicanor es el cuerpo controlable al que se le controlan los movimientos, su organización, la dirección de sus fuerzas, e incluso, su sexualidad, tal y como se representó a Filiberto. Nicanor ha sido disciplinado en una suerte ascetismo socialista que ya no funciona; Nicanor intenta ser indisciplinado pero no lo logra como hemos visto también en *High Tech*.

No obstante tal y como le sucedió a Filiberto en 1989, Nicanor tiene que salir en busca de una solución pero en el 2006. La diferencia es que Filiberto no tenía donde defecar y la taza del baño era cuestión ‘de vida o muerte’ so pena ser castrado por su mujer. Pero en *Photoshop* la solución, ‘como Dios manda,’ es propiciar que la actividad patriótica quede como quería la educadora del quinto año de vida: “bien bonita.”

Enviado por un viejo borracho, antiguo percusionista del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba que ahora hace las guardias nocturnas frente a una librería, Nicanor llega hasta la casa de un payaso llamado “Resuélvelo Todo,” y el cual, según el comentario en *America Tevé* canal 41 de Miami, “proyecta la doble

moral del comunismo en la isla y la pérdida de valores de la sociedad.” El payaso recibe a Nicanor con una nariz roja y una camiseta con una imagen de John Lennon. Por supuesto, el payaso puede ‘resolverle’ a Nicanor (de ahí su nombre ‘resuelvelo-todo’); pero el desesperado Nicanor tendrá que esperar uno días. Nicanor regresa a recoger ‘los rostros’ que su hija necesita, pero en esta ocasión el payaso se ha quitado la nariz roja y la camiseta verde olivo tiene ahora la imagen del Che, de la foto de Korda, “aquí tengo lo suyo,” dice ‘Resuélvelo Todo,’ “Anjá” le responde Nicanor entusiasmado mientras se adentra en el apartamento del payaso. A partir de este momento, Nicanor entrará al circuito del mercado negro que ahora comercia con la inocencia no sólo de los padres ‘ostinaos’ sino con la de los propios niños; el cruce a la in-escrupulosidad sin retorno.

Sentados en la mesa del comedor el payaso/investido de Ché Guevara comienza protocolarmente a poner precio a las imágenes: “Mariana Grajales le costará diez, Maceo quince, y Martí cinco dólares.” La dislocación en precios y tipos de monedas hace reaccionar bruscamente a Nicanor: “¿pero qué es eso? ¡Eso es monstruoso! ¿Por qué Martí en dólares?,” pregunta visiblemente irratod al payaso. Pero para este último, Nicanor está reaccionando de una manera ‘ilógica,’ pues evidentemente desconoce los mecanismos del trueque y la estafa en este mercado negro al cual se ha visto abocado para resolver el problema de su hija. Irónicamente, el payado explica: “Bueno, hay que establecer cierta jerarquía, estamos hablando del héroe nacional, ¿no?” Por supuesto, Nicanor no sale del estupor, y Resuélvelo Todo intenta explicarle, a través de la famosa frase del propio

José Martí: que el vivir en el monstruo imperialista yanqui y el haber fundado titánicamente el Partido Revolucionario Cubano en Tampa y Cayo Hueso, colocaban al héroe que, según Nicanor nunca se rió en su vida, en la escala de los dólares, por encima del resto del panteón nacional. No obstante, aunque Nicanor reconoce los esfuerzos del héroe, “sigue siendo un abuso y usted está aprovechándose de mi necesidad” protesta al payaso que pretende pensar por un momento en lo que le dicen, para responder sarcástico: “exactamente.” Nicanor continuará cuestionando retóricamente el “patriotismo” (haciendo las comillas con los dedos en el aire) del payaso que realmente excede su economía personal; y aunque esté convencido del chantaje y del robo al que está siendo sometido por ‘la culpa’ de su hija, tendrá que bajar la mirada angustiado y continuar su propia ‘títatina labor.’ Cuando pregunta al payaso cuanto le costaría comprarle todo el libro de historia del cual están recortando las imágenes, el indignado comerciante de la miseria ajena le espeta que “¡la historia de Cuba no se vende!” – peculiar ironía de las estructuras del mercado subterráneo cubano.

Lamentablemente para Nicanor, su hija se enferma y no puede asistir a la actividad patriótica. Todos los rollos en que se ha metido resultan fútiles intentos de comportarse como dócil sujeto de estructuras inoperantes del poder. Cuando Nicanor intenta revender las fotos, se encuentra con la realidad de que ha sido estafado miserablemente por un payaso. Nicanor confronta violentamente al mercader del saber con su nariz roja postiza y le fuerza a formar un dueto de estafadores para sobrevivir y aprovechar el enorme vacío que han dejado esas

ineficientes instituciones educacionales cubanas. Hacia el final del cortometraje y después de arreglar la próxima estafa con el payaso, Nicanor se enmascara, se disfraza, se esconde detrás de las pinturas coloridas del *ser* payaso. El sujeto, impotente antes, descubre que hay una oportunidad para comenzar un negocio: los niños, incluyendo la hija de Nicanor, los hijos de nuestra generación de ‘hombres nuevos,’ no conocen la historia de Cuba.

La calidad de la educación ha descendido. La carencia de libros, sobre todo de historia de Cuba, hace de los pocos ejemplares sobrevivientes mercancías muy valiosas. Pero a la vez, coloca a los padres en una posición imposible: en la escuela se les demanda solucionar los problemas que el sistema de educación ha creado y que luego no puede resolver. Para que la maestra ‘luzca bien’ y para que ‘la actividad escolar’ quede ‘más bonita’ los maestros tratan de impresionar a los visitantes de las instancias oficiales superiores –es decir, los maestros hacen que los padres generen la máscara que la escuela presentará a las instancias de poder que sólo se interesan por la fachada pública y mucho menos por el aprendizaje de los nuevos revolucionarios.¹⁶⁶

El negocio que se le ha ocurrido a Nicanor consiste en hacer tarjetas de cartón, como las postalitas de peloteros y de los santos, pero con las fotos y la biografía de los héroes, y otras con fechas y eventos históricos, para venderlas durante los cumpleaños colectivos a los que atienden los payasos para entretener a los niños. Los desesperados padres, que en algún momento estarán en la misma

posición en la que estuvo Nicanor, compraran las tarjetas al módico precio de 2 pesos, a 5 Martí, por supuesto.

Como sujeto enmascarado, Nicanor deviene-payaso para entrar en el circuito de la simulación. Pero es una simulación muy diferente a la que propuso Arenal en “El mejor traductor de Shakespeare.” Nicanor no es un ‘intelectual’ ni se retira del ‘juego’ como diría Padilla. Nicanor es un simple plomero que decide revertir su situación de sujeto/objeto dócil del poder estatal revolucionario. Por otro lado, el payaso que ‘lo resuelve todo’ es, de cierta manera, original. Es el hijo de otro payaso. Todos en su familia fueron payasos. Las fotos y afiches en su apartamento son de payasos famosos en Cuba. Este sujeto es un verdadero payaso. Y sin embargo, no lo es. Nadie *es* un payaso; todos tenemos la potencialidad de convertirnos en tal. Debajo de la máscara pública del payaso, hay un ser socialmente activo que “se gana la vida” haciendo de payaso. Pero Nicanor-payaso es un *simulacrum* de ese payaso que ya de por sí es una simulación con objetivos económicos. En otras palabras, el primer payaso es una copia. No importa cuán auténtica o falsa sea, está definida por la presencia de, o la ausencia de, una relación esencial de parecido (interno) con el modelo. En el primer caso, con el modelo-padre payaso/familia. Pero Nicanor como simulacro tiene tan sólo un parecido externo y manipulador, está pretendiendo ser algo por fuera con la intención de manipularte afectivamente. Los niños son atraídos por la exterioridad, por el payaso que ven en Nicanor, lo cual permite a Nicanor entrar en el circuito de la decepción, de la manipulación, del mercado, negociando precisamente con el

analfabetismo de los niños, quizás no tanto como analfabetos, pero casi-analfabetos. Comparativamente, los payasos conocen más de la historia de Cuba que los niños: ¿el payaso sustituye al historiador? Es decir, el ‘hombre nuevo’ después de los incesantes procesos de alfabetización, termina siendo un repositorio de la historia oficialmente narrada para él/ella. Si mediante las *Aventuras de Elpidio Valdés* el creador de cómic, de las historietas y de las películas de animación, devoró al historiador, y las aventuras se convirtieron en los libros de historia (la ficción ya no puede ser separada de la ‘realidad’), en *Photoshop* son los payasos los que devoran al historiador, recuperando aquella historia que fue suplantada por la historieta.¹⁶⁷

En *Photoshop* Nicanor se convierte en ‘uno-con-las ruedas’ del ensamblaje maquínico de los mitos, héroes y mártires revolucionarios a través de lo que Deleuze y Guattari llamaron una ‘evolución paralelada’ (evoluciones paralelas o devenires) entre el mercado negro o subterráneo que explota las carencias materiales —y sustituye al inoperante mercado oficial— y las demandas (afectivas) que del ‘ciudadano patriótico’ hacen las estructuras pedagógicas de un Estado ético-cultural que continúa estriando los espacios del ‘socio-US,’ y la disolución violenta de la esfera privada dentro/en lo público/estalizado (también en los análisis del cuento *Dorado Mundo* hemos visto cómo funcionan los ensamblajes del mercado subterráneo).

8.4. EL DESEO DE DESEAR LA REVOLUCIÓN Y EL HOMBRE NUEVO

El ‘hombre nuevo,’ como concepto, ideología, ficción o imaginema, está en bancarrota afectiva en estos cortometrajes. Si en las primeras décadas de la Revolución el ‘deseo’ estaba dirigido hacia rellenar la sensación de ‘carencia’ Lacaniana de una revolución históricamente negada, como hemos visto en los análisis previos, en el siglo XXI el ‘deseo de desear’ se ha movido del psicoanalítico modelo del deseo en términos del ‘otro,’ del individuo, hacia intentar explorar y cuestionar el deseo en términos de lo que hace y cómo mueve a las personas. Los cortometrajes que acabo de analizar ‘movilizan’ al espectador/sujeto a través del deseo, la pérdida e incluso la melancolía, y en tal sentido, podemos comenzar a apreciar la importancia que el deseo tiene en nuestra identidad, en la cultura. Estos cortos capturan los afectos del deseo como movimiento y traducen esos ‘sentimientos’ a los espectadores/consumidores del producto cultural. De tal manera que se nos presentan como una oportunidad para reconsiderar qué es lo que el deseo hace y cómo se teoriza.

El deseo (de desear) en las cuatro décadas revolucionarias del siglo XX era quizás la necesidad de reconocimiento, el deseo de ‘devenir’ el objeto del deseo de otros. Aunque implicaba acciones auto-transformativas, estábamos intentando devenir en lo que creíamos que lo (o los) que deseábamos deseaban (que fuéramos nosotros). Esto es, el deseo de ser lo que no somos, no para entendernos a nosotros mismos sino para ser deseados/ deseables. De cierta manera, el deseo de desear la Revolución se desgranaba de la ‘carencia,’ era el deseo de negar externalidad y

diferencia para ser auto-idéntico, de completarnos deviniendo una contradicción: el continuo deseo de desear lo que no somos negándonos en el proceso. Era el deseo Sartreano de convertirnos en una versión personalizada de Dios que representaba un futuro de posibilidades, algo en lo que nos queremos convertir –con las sustituciones apropiadas basadas en los primeros capítulos de esta disertación, Dios en la tierra sería el mito del Mesías, ergo, Fidel Castro. En estas series de complejos procesos de lo que Deleuze llamó ‘devenir,’ nos fuimos fracturando y el deseo de desear ser la copia de un original que no existía, nos fue conformando una nostalgia que negaba nuestra propia individualidad como sujetos: el deseo devino anhelar algo que no podía ser alcanzado/a y por tanto, nunca satisfacer ni cumplir. Teníamos que *ser como* el Ché implicaba que *no-éramos* el Ché. Nuestros impulsos incestuosos siendo a priori reprimidos por la Ley del Padre, *Castrados*, como diría Žižek, renunciábamos a ser nosotros y encontrar nuestra poicisionalidad ‘dentro de la Revolución’ como prueba de autenticidad del evento revolucionario: el deseo de desear le Revolución podía estar presente solamente en su prohibición misma. Desde una lectura inspirada en Lacan, éramos niños que no deseábamos a la madre sino al término terciario más allá de la madre que se refiere al padre como función y no como entidad. Este término funciona como la Ley que está más allá de la división madre-hijo, de hecho la rompe, y es representado por el falo imaginario – ‘deseo-por’ que satisface la carencia—y simbólico –reconocimiento de que el deseo no se puede rellenar. Sarcásticamente hablando, las repetidas imágenes de Fidel Castro y Ché Guevara fumando largos y, por ende, fálicos tabacos, nos convertía

exactamente en lo que demandaba la Revolución-deseada: fumadores y asmáticos. Menos sarcasmo expresa María Josefa Saldaña-Portillo cuando afirmó que el ‘hombre nuevo’ no era sino la nueva mujer... ‘in drag.’

No voy a recrear toda la idea de Saldaña-Portillo, tan sólo quiero esbozar el sustrato de su propuesta que nos ayude a continuar mis argumentos. Basándose en Butler, Saldaña-Portillo toma la figura del Ché y la descompone en un lado ‘masculino’ (Cristo/tropas) y otro femenino (ternura), haciéndolas converger en una humanización que representa pobreza, modestia, humildad y devoción. De aquí que para ella el Ché corporeiza la masculinidad feminizada, la necesaria androginia que requería construir una nueva sociedad. Saldaña-Portillo continúa leyendo el “Diario de Campaña del Ché” para exponer cómo este último se identificaba a sí mismo con Fidel Castro y con la potencialidad radical que tenía su ternura andrógina como modelo para los nuevos sujetos sociales. Como resultado, en las escenas descritas por el Ché, aunque la montaña se feminiza constantemente, la mujer desaparece o son eliminadas como figuras maternas, y los hombres engendran hombres, a pesar de ser afeminados. El nuevo hombre, concluye Saldaña-Portillo, es de cierta manera, una nueva mujer, “better at representing her than his female counterpart is at being her... from the masculine ‘I’ of the guerrilla leader to the feminized, collective ‘we’ of the popular subject” (79-80).

Independientemente de las reservas que podamos tener, la idea es sugerente y castrante a la vez. La imagen de la fundación de una ficción revolucionaria basada en la castración del pueblo, de las masas, no es sino una extensión de la ansiedad

del complejo de Edipo que continúa operando como ‘deseo por’ algo que no puede ser rellenado.

De aquí, me quiero mover a Deleuze y Guattari quienes postularon que el deseo es la forma activa del ‘will-to-power’ de Nietzsche. El deseo para los primeros, incesantemente se dirige hacia y busca a la vez sus propios límites; deseo es una continua afirmación de la vida que está más allá y reta constantemente las fuerzas del nihilismo negativo o reactivo, de la moralidad esclava y de la ley que la funda. El deseo es un flujo y se experimenta aunque no puede ser trazado a ningún origen. De tal modo que el deseo es la apertura constante del sujeto y la habilidad de responder al afecto y de ser afectado por el mundo exterior: no podemos entonces responder a algo que no experimentamos; y en responder, afectamos a los demás y somos afectados por ellos/ellas. Al abrirnos a la diferencia devenimos mucho más de lo que somos (en el presente), diferentes de lo que somos. El deseo es la manera mediante la cual nos afirmamos a nosotros mismo al incrementar nuestra capacidad y habilidad de ser afectados por el mundo; es productivo y afirma la vida. Brian Massumi lo resume de la siguiente manera: “[desire] is the chance to dare to become all that you cannot be” (41).

Para Deleuze las formas represivas del poder y las intensidades de fuerzas del mismo, operan como límites, canalizaciones y desvíos del deseo mediante la constitución de reglas sociales, estructuras y formas que intentan subyugar y controlar el deseo. Sin embargo, el deseo al ser capacidad de afectar y ser afectados, ofrece potencialidades de mejoras sociales y progreso, y es por tanto

afirmativo pues nos compele a ir más allá de nuestros límites, ser mucho más de cómo la sociedad es capaz de representarnos y restringirnos. A partir de aquí, y parafraseando libremente a Julia Kristeva (1974), mi disertación ha propuesto que el deseo es una inmanencia tan excesiva que estamos prácticamente forzados a actuar; no es un deseo-por sino un ‘deseo de desear’ lo que nos aboca a los actos revolucionarios. Entonces, ¿si el deseo es inminencia revolucionaria, por qué tendemos a desear estabilidad, identidad, lenguaje e incluso, revolución como en Cuba? Yo no tengo una respuesta sino más bien una propuesta de (re)lectura incompleta.

En el caso de la Revolución cubana, porque somos humanos, sujetos incompletos pero, como dijo Retamar, *todos somos la Revolución* y necesitamos un punto de referencia, un lenguaje que nos permita expresar el deseo –lo cual no quiere decir que el lenguaje antecede al deseo sino que el deseo sólo puede expresarse a los demás a través de alguna forma de lenguaje (cine, literatura, historietas y sexo). Y el lenguaje, la comunicación interpersonal de nuestros afectos, afecta a su vez a los demás y, por tanto, abre la posibilidad del cambio, de la transformación. No es que dejamos de ser humanos para ser el *uber-*Revolucionario que demandaban las ficciones del ‘hombre nuevo.’ Seguimos siendo humanos pero hemos devenido actores de nuestra propia revolución del deseo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. "The politics of good feelings." Unpublished paper delivered at the *Decolonizing Affect Theory* Colloquium, University of British Columbia. ACRAWA e-journal, Vol. 4, No. 1, 2008, También: "The Nonperformativity of Antiracism." In *Meridians: feminism, race, transnationalism*. Volume 7, Number 1, 2006, pp. 104-126.
- Alberto, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara, 1997. p. 217.
- Álvarez, Imeldo. *La novela cubana en el siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 2006.
- Arenas, Reinaldo. *Final de un cuento*. Huelva, 1991. pp. 63-84.
- Armas, Paquita. *La Vida en Cuadritos*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente. 1993.
- _____. *La vida en cuadritos: Juan Padrón*. La Jiribilla, 2004.
http://www.lajiribilla.cu/2004/n150_03/vidacuadritos.html. Accedido: diciembre 13, 2004.
- Artaud, Antonin. *Messages Révolutionnaires*, París: Gallimard. 1971.
- Augé, Marc. *El viaje imposible*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Barthes, R. "The photographic message." In *Image-Music-Text*, London: Fontana, 1977.
- _____. "Myth today." In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd Ed. John Storey, Hemel Hempstead, editors. London: Prentice Hall, 1998, p.113-4
- Barnett, Anthony. "Raymond Williams and Marxism: A Rejoinder to Terry Eagleton." *New Left Review* 99: 47-66, 1976.
- Barry, Ann Marie Seward. *Visual Intelligence: Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Barthes, Roland & Annette Lavers (trans.). *Mythologies*. New York: The Noonday Press, 1992.
- Baudrillard, Jean. "The precession of simulacra." *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1994. pp. 1-42. Ver también: Baudrillard, *Simulacrum en Media and Cultural Studies*, Meenakshi Gigi, ed. Blackwell, 2006.
- Beezley, William H. and Linda A. Curcio-Nagy (editors). *Latin American Popular Culture*. Wilmington: Scholarly Resources Inc. 2000.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. University of Chicago Press, 2001.

- Benedetti, Mario. *La hazaña de un provinciano*. Revista de crítica literaria latinoamericana, Vol. 4. No. 7/8, (1979), pp. 199-204.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. UCLA School of Theater, Film and Television; Transcribed: by Andy Blunden 1998; proofed and corrected Feb. 2005. Accedido: 1/1/2008.
- Bennet, Andy. *Culture and Everyday Life*. London: Sage, 2005. p. 56.
- Bennet, Tony, Colin Mercer, and Janet Woollacott, eds. *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*. London: Open University Press, 1981
- _____. "Popular Culture and the 'turn to Gramsci'." In *Cultural Theory and Popular Culture, A reader*. John Storey (ed.), 1998. p. 220.
- Berenguer, Carmen y Víctor Fowler. José Lezama Lima. Diccionario de citas. La Habana: Casa Editora Abril, 2000. p. 117.
- Berlant, Lauren. *The Queen of America Goes to Washington City*. Durham & London: Duke University Press, 2005. 3rd. printing.
- Birkenmaier, Anke y Roberto Gonzáles Echevarría. *Cuba: Un siglo de literatura*. Madrid: Editorial Colibrí, 2004.
- Bohemia: Edición de la Libertad*. La Habana, enero de 1959.
- Blanco, Juan Antonio & Medea Benjamin. "From Utopianism to Institutionalization." In *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Chomsky, Aviva, Carr, Barry and Smorkaloff, editors. Duke 2003. pp. 433-442.
- Blanchot, Maurice. *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Blom, Hansen & Stepputat. *State of Imagination*, Duke, 2001. p. 7
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. R. Nice. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- Brückner, H. *¿Piensas ya en el amor?* La Habana: Editorial Gente Nueva, 1981.
- Buch Rodríguez, Luís. *Gobierno Revolucionario Cubano: génesis y primeros pasos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1999. pp. 131-2.
- Budney, Jen. "Kcho: No Place Like Home," *Flash Art International*, no. 188, May-June 1996, p. 83.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- _____. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. N. Y.: Routledge, 1997. P. 28
- _____. "Afterword: after loss, what then?" in, David L. and Kazanjian, D., editors, *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003. 467-474.
- Caballero Bonald, José Manuel. *Narrativa cubana de la revolución*. Madrid, Alianza Editorial, 1971. 3a. edición.
- Cancio Isla, Wilfredo. "Una burla de dimensiones colosales." Miami: *El Nuevo Herald*. Miércoles, 15 de marzo de 2000.

- Cameron, Dan. *Cocido y Crudo*. Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Camnitzer, Luis. *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas. 2003, revised edition.
- Castillo, Héctor Antón. *Las paradojas inconclusas de Pedro Pablo Oliva*. Réplica21. Fecha de publicación: 17.07.2006. <<http://www.replica21.com>>
- Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961, p. 11.
- Coco Fusco (ed.) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Routledge, 1999.
- Colina, Enrique. *Una opinión*. Ciudad de La Habana. Lunes 29 de enero de 2007 (19:21:00). En: *Encuentro en la Red*. A Debate. *Encuentro de la Cultura Cubana*. <<http://www.cubaencuentro.com/es/encuentro-en-la-red/>> Accedido: Febrero, 2007.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minnesota: Minnesota Press. 2004. p.359
- Chaney, David. *Lifestyles*. London: Routledge, 1996.
- Chomsky, Aviva, Barry Carr, and Pamela Maria Smorkaloff. *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Ching, Erik, et all. *Reframing Latin America*. University of Texas Press, 2007.
- Cofiño López, Manuel. *La última mujer y el próximo combate*. La Habana: Casa de las Américas, 1971.
- Colebrook, Claire. *Deleuze: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum, 2006. P. 133.
- _____. *Understanding Deleuze*. NSW, Australia: Allen & Unwin, 2002.
- Dalton, Roque. *El intelectual y la sociedad*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1969.
- Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Minnesota: Mosquito Comunicaciones, 2004.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus*. Vol. 1 of *Capitalism and Schizophrenia*, 1972. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. New York: Viking, 1977. London: Athlone. 1984. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1996.
- _____. *Cinema 1: the movement-image (1983)*. Trans. H. Tomlinson and B. Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- _____. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota. 1986. p.56
- _____. "Immanence and Desire." In *Kafka: towards a minor literature*. Translated by Dana Polan. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Empiricism and Subjectivity*. Translated by Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1991.
- _____. *The Logic of Sense (1969)*, trans. Mark Lester and Charles Stivale. London: Athlone, 1990.
- _____. "Introduction: Rhizoma." *A Thousand Plateaus (TP)*, Vol. 2 of *Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. (London: Athlone, 1988.)
- _____. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta.

- Minneapolis: Univ. of Minneapolis Press, 1989, p.210).
- _____. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Paton. N.Y.: Columbia UP, 1994.
- _____. "Postscript on Society of Control," in *Negotiations 1972-1999*, tr. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.
- Deleuze, Gilles and Claire Parnet. *Dialogues*. Trans. H. Tomolinson and B. Habbertjam. London: Atholone, 1987. p.2.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. London: Verso, 1978.
- Easthope, Antony. *What a Man's Gotta Do: The masculine myth in popular culture*. London: Paladin, 1986.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. N.Y.: Grove Weidenfeld. 1991.
- Feijó (Feijoo), Samuel. *Revolución y Vicios*. El Mundo, abril 15, 1965.
- Fernández Retamar, Roberto. "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba." En *Ensayo de otro mundo*. La Habana: Instituto del Libro, 1967.
- _____. *Ensayo de otro mundo*. La Habana, Cuba: Instituto del Libro, 1967.
- _____. *Calibán and Other Essays*. Tr. Edward Baker. Minneapolis: Minnesota, 1989.
- _____. *Cuba Defendida*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Flores González, Luis Ernesto. *Tras las huellas de Solás*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2000.
- Foucault, M. *Discipline and Punish*. London: Alen Lane, 1977.
- _____. "Truth and Power." In *Power/Knowledge*. Colin Gordon (ed.). N.Y.: Pantheon Books, 1981. p. 129.
- _____. *History of Sexuality*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- _____. "The Subject and Power." In *Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Hubert Dreyfus and Paul Rabinow. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982. p.208-210.
- _____. "The means of correct training." In *Foucault Reader*. Rabinow, Paul (editor). N.Y.: Panteón Books. 1984. pp.188-205.
- _____. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F: Editorial Siglo Veintiuno, 1998.
- _____. *Society Must be Defended: Lectures at the College de France, 1975-1976*. New York: Picador, 2003.
- Fornet, Ambrosio (1987). "Sobre 'Las iniciales de la tierra'." En Rafael Hernández, Rafael Rojas, editores. *Ensayo cubano del siglo XX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. p.389-408.
- _____. *El quinquenio gris: revisitando el término*. <http://www.desdecuba.com/>. Accedido: Julio, 2008.
- Fornet, Jorge y Carlos Espinosa Domínguez. *Cuento Cubano del Siglo XX*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Franqui, Carlos. *Family Portrait with Fidel*. N.Y.: Random House, 1981. Traducido al inglés por Alfred MacAdam.
- Gamman, Lorraine and Margaret Marshment (eds). *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. London: The Women's Press, 1988.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests, Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York

- & London: Routledge, 1992.
- García Borrero, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.
- González, Reynaldo. *Lezama sin pedir permiso*. UNEAC. Numero:2, 2004.
- Goytisoló, J. *Realms of Strife: The Memoirs of Juan Goytisoló, 1957-1982*, trans. Peter Bush. San Francisco: North Point, 1990, 141-42.
- Goux, Jean-Joseph, "Subversion and Consensus: Proletarians, Women, Artists," in *Terror and Consensus: Vicissitudes of French Thought*, ed. Jean-Joseph Goux and Philip R. Wood. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998. Pp. 37-39.
- Gramsci, Antonio. *Selections from Prison Notebook*. N.Y.: International Publishers, 1971. (P.N.)
- Gregorich, Luis. "Tres Tigres Tigres, obra abierta." *La Novela Latinoamericana, I*. Compilación de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1969. pp. 244-5.
- Grossberg, Lawrence. [et al.] *Cultural Studies*. N.Y-London: Routledge, 1992.
- Grossberg, Lawrence. "History, politics and postmodernism." In *Stuart Hall: Critical dialogues in Cultural Studies*. David Morley and Kuan-Hsing Chen, eds. Routledge, 1996.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI Editores. 1979.
- _____. "El Hombre Nuevo." *Ideas en torno de Latinoamérica*. Vol. I. México: UNAM, 1986.
- Hall, Stuart. "The world of the gossip column." In Hoggart, R. (ed.) *Your Sunday Paper*. London: University Press. 1967a.
- _____. and Walton, P. (eds). *Situating Marx*. Human London: Context Books, 1973.
- _____. "Culture, the media, and the ideological effect." In *Mass Communication & Society* Edited by James Curran [et al]. Beverly Hills: Sage Publications, 1977 (1979). Pp.340-341.
- _____. "Popular-democratic vs. authoritarian-populism: two ways of 'taking Democracy seriously'." In A. Hunt (ed.) *Marxism and Democracy*, London: Lawrence & Wishart, 157-185. 1980.
- _____. "Notes on deconstructing the 'popular'," in R. Samuel (ed.) *People's History and Socialist Theory*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- _____. "Reconstruction work." *Ten-8*, 1984. pp 2-9.
- _____. "The problem of ideology: Marxism without guarantees." In Morley, David and Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.
- _____. "Introduction," in Hall, S. (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London, 1997, p.3.
- _____. *Media and Cultural Studies*, edited by Meenakshi Gigi Dirham & Douglas M. Kellner. Blackwell Publishing, 2006.
- Hallam, Elizabeth and Jenny Hockey. *Death, Memory and Material Culture*. Oxford-New York: Berg, 2001.

- Hart, Armando. *Del trabajo cultural. Selección de discursos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- Hartley, John. *Understanding News*. New York: Routledge, 1982. p. 104.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. *Historias de papel: Latinoamérica en la memoria editorial*. Salina 15, 2001. Pp. 221-228.
- Hillson, Jon. *The Sexual Politics of Reinaldo Arenas: Fact, Fiction and the Real Record of the Cuban Revolution*, 2001.
<<http://www.blythe.org/arenas.html>>
- Hobsbawm, Eric and Ranger, Terence, eds. *Invention of Tradition*, Cambridge: England, and London, 1983. p.6.
- Hutcheon, Linda. "Discursive, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism." In *Postmodernism and Contemporary Fiction*, edited by Edmund J. Smyth. London: B. T. Batsford, 1991.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press, 1985.
Translation of: "Ce sexe qui n'en est pas un." París: Minuit, 1984.
- _____. "Commodities among Themselves." In *This Sex which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press 1985.
- Jambrina, Jesús. *Sujetos queers en la literatura cubana*. La Habana Elegante, 2000.
- Jean-Joseph Goux, "Subversion and Consensus: Proletarians, Women, Artists," in *Terror and Consensus: Vicissitudes of French Thought*, ed. Jean-Joseph Goux and Philip R. Wood (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998), pp. 37 and 39.
- Kaite, B. "The Fetish in Sex, Lies and Videotape: Whither the Phallus?," in Arthur and Marilouise Kroker (ed.), *The Hysterical Male: New Feminist Theory*. Basingstoke, Macmillan, 1991.
- Katsiaficas, George, ed. *After the Fall*. New York: Routledge, 2001.
- Kawash, Samira. "415 Men: moving bodies, or, the cinematic politics of deportation." In *Deleuze and Guattari*. Eds. Eleanor Kaufamn and Kevin Jon Heller. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998. pp.127-141.
- Kennedy, Barbara M. *Deleuze and Cinema*. Edinburg: Edinburg Univ. Press, 2000.
- Khanna, Ranjanna. *Dark Continents: Psychoanalysis and colonialism*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Krause-Fuchs, Mónica. *¿Machismo? - No, gracias: Cuba: Sexualidad en revolución*. Manuscrito inédito.
- Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language* (transl. by M. Waller). New York: Columbia University Press, 1974 (1984).
- La Fountain-Stokes, Lawrence M. *Metatextualidades voladoras*. La Habana Elegante.
- Laó, Jesús. "Fresa y chocolate o la nación 'perfectible'" (2007). En: *Cine Cubano, la pupila insomne: Un Blog sobre el cine cubano, su crítica y su público*. Administrado por Juan Antonio García Borrero autor de la Guía crítica del cine cubano de ficción (Editorial Arte y Literatura, La Habana).
- Leigh Brown, Alison. *On Foucault*. Belmont, CA: Wadsworth, 2000.

- Leiner, Marvin. *Sexual Politics in Cuba: Machismo, Homosexuality and AIDS*. Boulder, Colorado: Westview, 1994.
- Li, Axel. Allende los mares... Arte cubano. La Jiribilla, La Habana, 2007.
<http://www.lajiribilla.cu/2007/n324_07/324_08.html> Accedido: Diciembre, 2007.
- López Sacha, Francisco. "Dorando Mundo" (1992). En Fonet, Jorge y Carlos Espinosa Domínguez. *Cuento Cubano del Siglo XX*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- López, Sergio. "A propósito del suicidio en el mundo revolucionario." Sábado, julio 05, 2008. (<http://emilioichikawa.blogspot.com/2008/07/proposito-del-suicidio-en-el-mundo.html>). Accedido: Julio 28, 2008.
- Lukács, Georges. *History and Class Consciousness*. Cambridge: MIT Press, 1990. p. 106.
- Luis, William. *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.
- _____. "Exhuming Lunes de Revolución." En *Cuba, un siglo de literatura (1902-2002)* editado por Birkenmaier, Anke y Roberto González Echevarría. Editorial Colibri, 2004. p. 225.
- Marinello, Juan. *Cuba: Cultura*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Marx, Karl. *A contribution to the critique of Hegel's Philosophy of Right*. Introduction. In L. Colletti (ed.) *Early Writings*. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- _____. *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1978.
- _____. "The Eighteen Brumarie of Louis Bonapart." *The Marx-Engels Reader*. Second ed. Ed. Robert C. Tucker. New York: Norton, 1978.
- Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge: MA: MIT Press. 1992.
- May, Todd. "The System and Its Fractures: Gilles Deleuze on Otherness," *Journal of the British Society for Phenomenology* 24(1): 3-14. 1993.
- _____. *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Medin, Tzvi. *Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness*. Boulder: L. Rienner Publishers, 1990.
- Menton, Seymour. *La narrativa de la Revolución cubana*. México, D.F.: Plaza y Janés, 1982.
- _____. "Review: Cuba's Hegemonic Novelists." *Latin American Research Review*, Vol. 29, No. 1. (1994). Pp. 260-266.
- Metz, C. "Photography and Fetish," *October*, no. 34 (Fall 1985), p.84.
- Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra. 2003.
- Mitchell, Peter R. and John Schoeffel, editors. *Understanding Power: The Indispensable Chomsky*. Edited by and New York: The New Press, 2002.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. University of Chicago Press, 1994.
- _____. *What Do Pictures Want?* University of Chicago Press, 2005.

- Morley, David and Kuan-Hsing Chen, *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.
- Muñoz, José Esteban. *Lecture: The Vulnerability Artist: Latina Performativity and Affect*. Performance Studies, Tisch School of the Arts, New York University 2006.
- Muñoz, M.J. "Perugorría y los 40." La Habana. Foto: Nadia. En La Jiribillas, 2005. <http://www.lajiribilla.cu/2005/n223_08/223_14.html> Accedido: Enero 1, 2008.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Screen*, 16 (3), Autumn 1975.
- Navarro, Desiderio. "In Medias Res Publicas: Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana." *La Habana Elegante, Segunda Época*. Accedido: Enero 2008.
- Nietzsche, Friedrich. "On the Genealogy of Morals." Translated by Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale. *Ecce Homo*, trans. Walter Kaufmann; edited, with commentary, by Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1989, pp. 57-62.
- O'Connor, Alan. *Raymond Williams*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, inc. 2006.
- Ortiz, María Dolores. *Dorado mundo*. Habana Radio. Culturales: Entre libros: 6/24, 2005. <<http://www.habanaradio.cu>> Accedido: Domingo, 25 Feb. 2007.
- Otero, Lisandro. *Cultural Policy in Cuba*. París: UNESCO, 1972.
- Paton, P. "Marxism and Beyond: Strategies of Reterritorialization." In Grossberg, L. editor. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Univ. of Illinois., 1988.
- _____. *MetamorphoLogic: Bodies and Powers in A Thousand Plateaus*. Journal of the British Society for Phenomenology London: 25(2): 157-69. 1994.
- Pereira, Armando. *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*. México: Univ. Autónoma de México, 1995.
- Pérez Moreno, Yanet. "Alegrías y tristezas del cubano." Madrid: *Encuentro*, 18/04/2007.
- Pino-Santos Navarro, Carina. *Cronología: 25 Años de Revolución, 1959-1983*. La Habana: Editora Política, 1987.
- Pino-Santos, Carina. *Fallece Rocco, Conocido Por El Film Fresa Y Chocolate. El Good Bye De Perugorría*. La Habana, 2006. <http://www.lajiribilla.cu/2006/n256_04/256_11.html> Accedido: Diciembre, 2007.
- Piñera, Virgilio. *Nubes amenazadoras*. *Revolución*, 15 de Enero 1959, 4.
- _____. *Espejismo de revistas*. *Revolución*, 20 de Junio 1959, 2
- _____. *Balance cultural de seis meses*. *Revolución*, 31 de Agosto 1959, 18
- _____. *El arte hecho Revolución, la Revolución hecha arte*. *Revolución*, 5 de Noviembre 1959, 2.
- _____. *Letters to Humberto*, 29 de Abril de 1961. Citado en Anderson, 101.
- _____. "Una caja de zapatos vacía." In *3 masterpieces of Cuban drama: Plays by Julio Matas, Carlos Felipe, and Virgilio Piñera*; translated from the

- Spanish and edited with an introduction by Luis F. González-Cruz and Ann Waggoner Aken. 1st ed. KØbenhavn and Los Angeles: Green Integer, 2000.
- Porbén, Pedro P. *Galería: Pedro Pablo Oliva*. Revista Vitral, mayo-junio. Año I. No. 1. 1994.
- Porbén, Pedro P. y Álvarez, Ángeles. *David Mateo, Reflexiones En torno A La Plástica Cubana Contemporánea*. Vitral, enero-febrero. año2. No11. 1996.
- Portal Informativo de la Casa de las Américas*. Viernes, 10 de Febrero del 2006. <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3026>> Bajado: Febrero, 2007.
- Portuondo, José Antonio. *Teoría y crítica de la literatura*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1984. Prólogo de Roberto Fernández Retamar.
- Power, Kevin (editor). *While Cuba Waits: Art from the Nineties*. Santa Monica, CA: Smart Art Press, 1999.
- Prieto, Abel. *Ser (o no ser) intelectual en Cuba*. Madrid: *El País*. 20 de Febrero de 1996. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/CUBA/PARTIDO_COMUNISTA_CUBANO/Ser/ser/intelectual/Cuba/elpepicul/19960220elpepicul_10/Tes/> . *Librinsula: La Isla de los libros*, Año 3, Nro.149, Viernes, 10 de noviembre del 2006.
- Proust, Françoise. *The line of resistance*. Hypatia. Bloomington: Fall 2000. Volume 15, Issue 4, p. 23-37.
- Purdom, Judy. "Postmodernity as a Spectre of the Future." In *Deleuze and Philophy: The Difference Engineer*. Keith Ansell Pearson, ed. London and N.Y.: Routledge, 1997.
- Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: Univ. of Texas Press. 2002.
- Rajchman, John. *The Deleuze Connections*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.
- Ruiz, Alma. *Todo Cambia*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997. Publicado también en el catálogo *Americana*, Jeu de Paume, Paris, 1998. P. 23.
- Sabater Reyes, Miguel. "José Soler Puig fue mi amigo." *Palabra Nueva*, no.157. La Habana, noviembre de 2006, p.54.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. N.Y.: Vintage Books. 1993.
- Saldaña-Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Sotto, Arturo. *Bajo Sospecha: Réplica de Arturo Sotto a...* La Habana, mayo del 2002. En CINE CUBANO, la pupila insomne: Un Blog sobre el cine cubano, su crítica y su público. Accedido: Enero 2008.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In Grossberg, L. editor. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Univ. of Illinois, 1988. Pp. 273-4.

- Stokes Sims, Lowery. *Wifredo Lam & His Contemporaries 1938-1952*. University of Texas Press, 2002.
- Storey, John. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: Georgia Press, 2003.
- Swanson, Philip. *Latin American Fiction*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- Tambornino, John. *The Corporeal Turn: Passion, Necessity, Politics*. Lanham-Boulder-New York-Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- Tirman, John. "How we Ended the Cold War." In Katsiaficas, George, ed. *After the Fall*. New York: Routledge, 2001. p. 28.
- Tormey, Simon. *A 'Creative Power'?: The Uses of Deleuze. A Review Essay*. Avenel: Nov 2005. Volume 4, Issue 4, p. 414-430.
- Triana, Fausto. *Monstruos devoradores de energía impactan en Francia*. París: Prensa Latina - Novosti, 17 de julio del 2007.
- Turner, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. New York, London: Routledge, 1992 (1990).
- Valerio-Holguín, F. *Poética de la Frialdad, la narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham: University Press of America, 1997.
- Valerio-Holguín, F. "La frialdad de los puros hechos." En *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. Rita Molinero, editor. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2002.
- Varderi, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Varios autores. *Historia de Cuba. Curso de superación para maestros*. Editora del Ministerio de Educación. La Habana, 1964. Tomo I.
- Vidal Alejandro, Aram (Guion y dirección). *De Generación*. Producciones Kastalia. España, 2006.
- Wallach Scott, Joan. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988. P. 42, 44, 48.
- Weber, Max. "The types of Legitimate Domination." In *Social Theory: The Multicultural & Classic readings*. Lemert, Charles (editor). Boulder: Westview Press, 1993. pp. 122-125.
- Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2002.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Chatto and Windus, 1973.
- _____. *Marxism and Literature*. Bristol: Oxford Univ. Press. 1978.
- _____. *Culture and Society, 1780-1950*. London and New York: Columbia University Press, 1958.
- _____. *The Long Revolution*. London and New York: Columbia University Press, 1961.
- _____. *The Long Revolution*. London: Penguin, 1975. First published in 1961.
- _____. "The analysis of culture." In *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd edn, edited by John Storey, Hemel Hempstead: Prentice Hall,

1998. p. 48-55. El ensayo apareció originalmente como el capítulo 3 de *The Long Revolution* (1961).

Žižek, Slavoj. *For They Know What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso, 1991.

_____. *Welcome to the Desert of the Real!: five essays on September 11 and related dates*. London: Verso, 2002.

NOTAS

¹ ‘Devenir,’ también en el original en francés, o ‘Becoming’ - como lo tradujo B. Massumi es para Deleuze y Guattari ‘un proceso o serie de procesos de cambios, escapes o movimientos dentro de ensamblajes.’ En lugar de concebir las piezas de un ensamblaje como un todo orgánico, dentro del cual las piezas o componentes específicos son mantenidas en su lugar por el ‘organismo’ o por medio de una ‘organización unitaria,’ los procesos de ‘devenir’ sirven a Deleuze y Guattari para explicar la relaciones entre elementos ‘discretos’ de un ensamblaje. En el ‘devenir’ una pieza del ensamblaje es dibujada dentro del territorio de otra pieza, cambiando su valor cómo elemento y provocando una nueva ‘unidad’ (*A Thousand Plateaus o TP*, 272). En esta disertación las traducciones serán más o se especificará lo contrario; las fuentes en inglés tendrán ‘en’ y en francés ‘fr’ para diferenciarlas.

² En *Prison Notebooks (PN)* Antonio Gramsci nos da la siguiente definición de ‘estado ético o cultural’: “In my opinion, the most reasonable and concrete thing that can be said about the ethical State, the cultural State, is this: every State is ethical in as much as one of its most important functions is to raise the great mass of the population to a particular cultural and moral level, a level (or type) which corresponds to the needs of the ruling classes. The school as a positive educative function, and the courts as a repressive and negative educative function, are the most important State activities in this sense” (258). Más adelante se analiza este concepto en el marco de la revolución cubana.

³ Aquí me refiero a una higiene ‘guberna-mental’ como la definió Michel Foucault en *Governmentality* la cual envuelve/esconde, disfraza y distorsiona los dramáticos intentos del bloque en el poder por mantener su hegemonía a través de la singularización de un grupo de (a)gentes, población abyecta o criminal definiéndolos como amenaza al ‘bien común,’ por lo cual tienen que ser gobernados y monitoreados por todos los sectores de la sociedad— léanse *sectores* cómo los mecanismo de intervención estatales puestos en marcha por la Revolución cubana como parte indispensable de una suerte de panóptico insular, por ejemplo: los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), etc.; organizaciones de base que funcionan a nivel de barrio, siendo éstas quizás los componentes mínimos-más-efectivos que han implementado las tecnologías represivas/persuasivas o coercitivas del estado revolucionario cubano en su lucha por alcanzar el control hegemónico de la sociedad.

⁴ Claire Colebrook define ‘políticas de afectos’ de la manera siguiente: “politics of affect has its source in the autonomy of affect. We can have a politics that attends to the explicit pronouncements and actions among bodies, but we also need a micropolitics, which attends to the passional connections among bodies -- the way certain images, ranging from the whiteness to the fascist leader, are charged with an erotic responsive energy” (*Deleuze* 55).

⁵ Para Deleuze y Guattari los ‘ensamblajes’ están constituidos por una “multiplicity of heterogeneous objects, whose unity comes solely from the fact that these items function together, that they ‘work’ together as a functional entity” (Patton 1994: 158). Los ‘ensamblajes’ contienen flujos discretos de otros fenómenos como signos, personas, ‘knowledge’, instituciones, etc. Por tanto, pensar la ‘revolución cubana’ como ensamblaje de ‘objetos’ múltiples y heterogéneos implica explorar más allá de la superficie visible o tangible (estable) para reconocer, encontrar esos ‘fenómenos’ o procesos que han trabajado en ‘concierto’. Lo radical de esta propuesta, siguiendo a Deleuze, estaría en reconocer cómo un ensamblaje particular está compuesto a su vez por diferentes ensamblajes discontinuos (‘discrete assemblages’) que son a su vez múltiples. Relevante a mi propuesta es que los ‘ensamblajes’ para Deleuze y Guattari son componentes del ‘estado’ —una noción de Estado que no debe ser interpretada como ‘los aparatos tradicionales’ “of governmental rule” estudiados en las ciencias políticas. Para Deleuze y Guattari ‘the state form is distinguished by virtue of its own characteristic set of operations... the tendency to create bounded physical and cognitive spaces... and introduce processes designed to capture flows.’ Por tanto los busca el ‘estado’ es ‘estriar’ el espacio que ‘gobierna’ (Deleuze y Guattari 1987: 385); un proceso que involucra ‘frenajes’ y ‘suspensiones’ en lo que de otro modo sería un “free-flowing phenomena.”

Para crear las ‘estrias’, el estado configura espacios de ‘comparación’ (“where flows can be rendered alike”) y ‘centros de apropiación’ (en donde esos flujos son o pueden ser capturados).

⁶ Para más información se pueden consultar los textos siguientes: Arnaldo Silva León, *Breve historia de la Revolución Cubana, 1959-2000* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003). Carlos Alberto Montaner, *Informe secreto sobre la revolución cubana* (Ediciones SEDMA Y, 1976). Nelson P. Valdés y Edwin Lieuwen, *The Cuban Revolution: A Research-study Guide 1959-1969* (University of New Mexico Press, 1971). Sheldon B. Liss, *Roots of Revolution: Radical Thought in Cuba* (University of Nebraska Press, 1987). Carmelo Mesa-Lago, *Revolutionary Change in Cuba* (University of Pittsburgh Press, 1971).

Alex Szarazgat, *De la conquista a la Revolución* (Ediciones Baobab, 2006). *Cuban Studies*, publicación anual de University of Pittsburgh Press.

⁷ Por lo general, cuando se presentan estudios sobre la Revolución, se privilegia considerarla como la sucesión de eventos, cada uno de esos eventos como ‘momentos discretos,’ un punto en el tiempo, y la secuencia de momentos forma una suerte de línea uniforme que tiende a ser vista ‘desde afuera,’ como si fuese simplemente la sucesión de puntos A, B y C, notando sus posiciones ordenadas, A seguido por B, C siguiendo a B respetando la primicia de A, etc. Lo que yo propongo, siguiendo las ideas de Deleuze en *Cinema 1 y 2*, es que consideramos los ‘eventos’ en el proceso revolucionario cubano pero desde ‘adentro’ como participantes de los eventos (y esta disertación se basa precisamente en esta posicionalidad), tenemos entonces una sensación de que el tiempo es como las olas del mar (quizás, poéticamente complaciendo a Lezama Lima, como las olas del mar Caribe); flujos o procesos afectivos que van pasando por A a través de B hacia C. Esto sería, en términos de Husserl de quien Deleuze tomó su idea, como si sintiésemos que el presente retiene el pasado, la “protención” como equivalente de la retención con respecto al futuro; es como anticipación que está implícita en cualquier ‘ahora.’ De esta manera, el antes y después no son momentos discretos sino dos lados o caras de una potencia o *puissance* definida en *Mil Mesetas*, por ejemplo, como “la *puissance du visage*” o el poder del rostro -idea asociada con la máquina facializadora (193).

⁸ Jose Muñoz, Lecture: *The Vulnerability Artist: Latina Performativity and Affect*. José Esteban Muñoz es Chair, Performance Studies Dept., Tisch School of the Arts, New York University.

⁹ En los originales de *Capitalisme et schizophrénie 1, L’anti-Oedipe (LO)* y *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux (MP)* en francés, el término es ‘devenir.’ Brian Massumi lo tradujo al inglés como ‘becoming.’

¹⁰ En *Ser (o no ser) intelectual en Cuba*, Abel Prieto hace una importante distinción entre “los intelectuales de la isla... gente que vive en la isla real” a los cuales ‘pertenecen’ las instituciones – intelectuales que están empeñados en asumir la totalidad de cultura cubana— y los ‘otros’ intelectuales “*conversos*,” “y aquellos que practicaron una militancia comunista fanatizada” que “exhiben un discurso cada vez más duro contra la revolución,” “escritores, artistas, investigadores y académicos emigrados.” Tomado de *El País*, Madrid, 20 de febrero de 1996.

¹¹ En *Encoding/Decoding* define ‘punto de vista hegemónico’ o *hegemonic viewpoint*, primero, como aquello que define dentro de sus términos el universo, el horizonte mental, de posibles significados, de todo un sector de relaciones en una sociedad o cultura; y segundo, como aquel que carga en sí mismo el ‘sello de legitimidad’ –“it appears coterminous with what is ‘natural’, ‘inevitable’, ‘taken for granted’ about the social order” (516). Citado en Derrida, Jacques. *The Cultural Studies Reader*.

¹² En su obra seminal *La Isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna* Antonio Benítez Rojo, siguiendo a Deleuze y Guattari, considera que “la naturaleza es el flujo que la sociedad interrumpe constantemente con los más variados y ruidosos ritmos. Cada uno de estos ritmos es, a su vez, un flujo que es cortado por otros ritmos, y así podemos seguir de flujos a ritmos hasta detenemos donde queramos... toda máquina tiene su código maestro, y el de la máquina cultural de los Pueblos del Mar está constituido por una red de subcódigo que se conectan a las cosmogonías, a los bestiarios míticos, a las farmacopeas olvidadas, a los oráculos, a los rituales profundos, a las hagiografías milagrosas del medioevo, a los misterios y alquimias de la antigüedad... claro, a estas alturas ya no me importa decir que todos los pueblos son o fueron alguna vez Pueblos de Mar. Lo

que sí me importe establecer es que los pueblos del Caribe aún lo son parcialmente, y todo parece indicar que lo seguirán siendo durante un buen rato, incluso dentro del *interplay* de dinámicas que portan modelos de conocimiento propios de la modernidad y la posmodernidad” (xxiii).

¹³ En lo adelante el término ‘híbrido’ se refiere, dentro de los análisis de la revolución-socialista, a “hybrid mix of discipline/control based apparatuses” según la definición de Gareth Williams. Y cito: “In contrast to the productive mechanism of discipline –in contrast, in other words, to the nation’s pedagogic apparatuses of social reproduction –the seemingly never-ending extension of postindustrial life in the “Los Angelesized” megacities of the South transforms Latin American modernity’s models of fictive ethnicity production into an undefinable hybrid mix of discipline/control-based apparatuses” (109).

¹⁴ Es decir, como veremos más adelante, las “acciones criminales” tienen que ser sancionadas punitivamente, siempre con implicaciones morales y mediante lo que Gramsci llamó “*formas originales*” que involucren a “la opinión pública como forma de sanción” (el escarnio público, la autocrítica, etc.); en la misma medida en que ciertas actividades (individuales o colectivas) son incentivadas y otras son censuradas, borradas o penadas severamente.

¹⁵ En resumen, Padilla, después de auto-flagelarse y atormentar su cuerpo de intelectual desafecto, apuntó acusadoramente a todos y cada uno de los ‘cómplices’ previamente invitados a participar en el ritual medieval-revolucionario novedoso.

¹⁶ En *Culture and Society*, Williams explica que siempre habrá una tendencia a que este proceso selectivo esté relacionado con los intereses de una clase dominante. Por otro lado, en el capítulo “The analysis of cultur,” perteneciente a *The Long Revolution*, lo explica de la siguiente manera: “within a given society, selection will be governed by many kinds of special interests, including class interests. Just as the actual social situation will largely govern contemporary selection, so the development of the society, the process of historical change, will largely determine the selective tradition. The traditional culture of a society will always tend to correspond to it *contemporary* system of interests and values, for it is not an absolute body of work but a continual selection and interpretation” (citado también en Storey 55).

¹⁷ *Bohemia* ha sido una revista muy popular desde su fundación en 1908. Aunque fue nacionalizada a fines del 59, aún continúa publicándose en Cuba.

¹⁸ Sin embargo, aunque *Bohemia* era ‘vocero’ de la calle, no fue el medio de prensa que primero dio a conocer el paradero de los hermanos Castro después del desembarco del yate Granma, el dos de diciembre de 1956; evento que da comienzo a la épica de la Revolución deseada. De nuevo fue el *N.Y. Times*, a través del reportero Herbert L. Matthews, quien comenzó a fabricar la ficción de los revolucionarios alzados contra Batista en el Oriente de la isla; y fundó la imagen del mito que serían Fidel Castro y Ernesto Ché Guevara.

¹⁹ Para más información ver, Stanley Cavell, *The Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge: Harvard University Press, 1994 p. 87. Jean Cohen, “Democracy, Difference, and the Right to Privacy,” in *Democracy and Difference: Contesting the Boundaries of the Political*, ed. Seyla Benhabib. Princeton: Princeton University Press, 1996. Pp. 187-217. Jean Bethke Elshtain, “Introduction: Bodies and Politics,” in *Politics and the Human Body: An Assault on Dignity*, ed. Jean Bethke Elshtain and J. Timothy Cloyd. Nashville: Vanderbilt University Press, 1995. Pp. ix-xvi;

²⁰ Desde su aparición por primera vez en *The Long Revolution*, la categoría “estructuras de sentimientos” ha provocado las más variadas reacciones en los estudios/teorías culturales. Tony Bennett intentó una descripción más accesible del término, aunque aún tentativa, cuando afirmó que: “the general idea [of Williams]... is that of a shared set of ways of thinking and feeling which, displaying a patterned regularity, form and are formed by the ‘whole way of life’ which comprises the ‘lived culture’ of a particular epoch, class or group” (26). Por otro lado, Graeme Turner enfatiza que el uso de ‘estructuras de sentimiento’ en Williams debe ser entendido como: “a means of insisting on the existence of an *organic* popular spirit, closely linked to lived conditions and values, that may or may not be reflected (and that may be contested or resisted) at other levels of culture” (58). Esto último coincide con los argumentos de Anthony Barnett (1976), de que ‘estructura de sentimiento’ “is designed exactly to restore the category of experience to the world, as part of its

mutable and various social history” (62). En *Marxism and Literature* Williams reconoce que el término resulta difícil de aprehender y que ha escogido “sentimientos” para enfatizar una distinción entre éste y otros conceptos más formales como “world-view” o “ideología,” lo cual parece responder a las cricas de Eagleton. Metodológicamente, aclara Williams, una ‘estructura de sentimientos’ es una hipótesis cultural que se deriva del intento de entender ciertos elementos (culturales) y sus conexiones en un período o generación particular. Es decir, a Williams le interesa explorar: “meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs are in practice variable (including historically variable)” (132). De tal manera, que la continuación dada Williams a su concepto no resulta muy distante de la expuesta por Marx: “we are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as though: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity” (132). Elementos que define entonces como ‘estructura’: “a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension.” Sin embargo, Williams aclara en *Marxism and Literature* que también se está definiendo experiencias sociales “aún en proceso”: often... not yet recognized as social but taken to be private, idiosyncratic, and even isolating, but which in analysis has its emergent, connecting, and dominant characteristics... these are often more recognizable at a later stage, when they have been formalized, classified, and in many cases built into institutions and formations... By that time the case is different; a new structure of feeling will usually already have begun to form, in the true social present” (132). Me interesa aclarar que el concepto de ‘estructura de sentimientos’ no resulta ajeno a los intelectuales cubanos, al menos como lo demuestra el artículo *El malestar de los intelectuales* publicado en la revista *Temas* (no. 20, abril-junio 2002) por Jorge Luis Acanda, profesor de Filosofía de la Universidad de La Habana. Aunque Acanda no define que entiende él por ‘estructuras de sentimientos,’ tampoco cita a Raymond Williams, si traza una conexión interesante entre Gramsci, y los conceptos de intelectual orgánico y tradicional, para referirse a la función disciplinaria de las formas de conocimiento producidas por los intelectuales bajo una ‘racionalidad instrumental’ capitalista. Según Acanda, los intelectuales capitalistas se apropian de las ‘estructuras de sentimientos’ para difundir en las masas populares concepciones acriticas y despolitizadas del mundo y de su cultura. Es por tanto necesario, continua Acanda, que según Gramsci los intelectuales ‘orgánicamente revolucionarios’ “liberen a las masas de su cultura y llevarlas a una visión del mundo diferente,” una visión “coherente, crítica y totalizadora”: “La cultura popular no es concebida como un punto de llegada, sino como un punto de partida para el desarrollo de una nueva conciencia política, cuyas raíces estén echadas en la cultura popular, pero para modificarla y superarla. Mi objetivo no es realmente criticar los que considero polémicos usos de Gramsci que hace Acanda, sobre todo porque tal empresa se desvía de mi capítulo, sino mas bien reiterar la presencia de un cuerpo teórico conceptual y su uso práctico en el arsenal pedagógico de la revolución cubana.

²¹ Disciplina y normalización que serán analizadas también en próximos capítulos (sobre todo en mi re-visita a la icónica película cubana, devenida de culto en los noventa, *Alicia en el pueblo de Maravillas* del director Daniel Torres).

²² En *Anti-Edipo*, Deleuze y Guattari discuten extensivamente su visión (filosófica) de la relación entre ‘reproducción social’ y el ‘deseo’. Al respecto afirman que: “Even the most repressive and the most deadly forms of social reproduction are produced by desire within the organization that is the consequence of such production under various conditions that we must analyze. That is why the fundamental problem of political philosophy is still precisely the one that Spinoza saw so clearly, and that Wilhelm Reich rediscovered: ‘Why do men fight for their servitude as stubbornly as though it were their salvation?’ How can people possibly reach the point of shouting: ‘more taxes! Less bread!’? As Reich remarks, the astonishing thing is not that some people steal or that others occasionally go on strike: after centuries of exploitation, why do people still tolerate being humiliated and enslaved, to such a point, indeed, that they actually want humiliation not only for others but for themselves?” (29). Es ésta una posición radical en Deleuze ampliamente discutida, criticada sobre todo por Spivak porque oblitera (aparentemente para ella) los efectos no sólo de la

división internacional del trabajo sino también porque rechaza los efectos de la ideología, en tanto rehúsa aceptar que la ignorancia o la ilusión puedan conducir a las masas a aceptar como una explicación al fascismo. En su lugar, Deleuze y Guattari afirman que en la fantasía de un grupo la libido puede invertir todo un campo social existente, incluyendo todas sus formas más opresivas; o de lo contrario, puede lanzar una contra-inversión donde el deseo revolucionario se conecta con un campo social existente como fuente de energía (29).

²³ Utilizo mascarada de género según Efrat Tseëlon en *Masquerade and identities: gender, sexuality & marginality*, Routledge 2001. Al respecto, Finklestein afirmó que “fashion has been seen as a device for confining women to an inferior social order” (*After a Fashion*. Melbourne: Melbourne University Press, 1996 p 56) y en las páginas de Bohemia se enfatizaba lo que mi abuelo consideraba como ‘natural’ de cierta manera, que los hombres, identificados porque no están vestidos como mujeres, fueron los sujetos de la acción revolucionaria; en tanto la mujer, siguiendo el rol conservador de los 50, quedaba reducida al espacio privado, al hogar, a las labores domésticas, que aunque de suma importancia para la subsistencia de las luchas contra Batista, no tenían el peso o la relevancia del rol masculino en la re-narración de la Revolución –salvo muy contadas excepciones, como Celia Sánchez o Vilma Espín que aparecen en las fotos vestidas de “hombres” guerrilleros. Este detalle de la masculinidad representacional, se convirtió en ansiedad en las conversaciones con mi abuelo, como si estuviera probándose a sí mismo todo el tiempo su propia masculinidad a través de las fotos de otros, como si estuviera constantemente negociando el espacio de su memoria con el espacio privado de la sala de su casa.

²⁴ Debo reconocer que la exploración de las imágenes como ‘organismo vivos’ como la ha propuesto Mitchell, desde *Picture Theory* (University of Chicago Press, 1994) hasta precisamente *What Do Pictures Want?* (editado también por la Universidad de Chicago en el 2005), me resulta como mínimo fascinante y problemática a la vez. Problemática por los tonos exagerados de animismo, vitalismo y antropomorfismo que el mismo autor reconoce como “límites” en su *tropo meta-fotográfico* y en la metáfora o concepto de la imagen-como-organismo (10). Fascinante sobre todo porque Mitchell, detrás de un complejo aparato teórico reconciliatorio si se quiere y que incluye en otros a Barthes, Freud y Marx, intenta analizar los modos mediante los cuales las imágenes parecen cobrar vida y querer algo, “I put this as a question of desire rather than meaning or power, asking, what do images want? rather than what do images mean or do?” (9). Algo que también enfatizó W.J.T. Mitchell durante su presentación “Cloning Terror: The War of Images, 9-11 to Abu Ghraib,” en la conferencia “Beholding Violence,” celebrada en el teatro Bowen-Thompson Student Union Theater, Bowling Green State University. Thursday, Feb. 28, 2008.

²⁵ En el contexto de la fetichización de la apariencia, un objeto está determinado por lo que *parece ser*. De ahí la fascinación con objetos kitsch que lucen como otra cosa pero que *son* otra cosa; o dicho de otra manera, nuestra fascinación con las mascaradas. Algo que Edgar Allen Poe celebró en los daguerrotipos como la reproducción especular de la realidad, la apariencia visual perfecta “infinitamente más fiel en su representación que cualquier pintura humana.” (38) E.A. Poe. *The Daguerreotype*, in A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Book, 1980.

²⁶ Edición de la Libertad. Año 51 - No. 2. La Habana, Enero 11 de 1959.

²⁷ En este caso *jouissance* siempre camina en la cuerda floja entre placer y dolor, placer siendo por naturaleza homeostático o la habilidad o tendencia de un organismo o célula a mantener un equilibrio interno ajustando sus procesos fisiológicos.

²⁸ Cifras provenientes de la Oficina Nacional de Estadísticas (ONE). Anuario Estadístico de Cuba de 2006.

²⁹ Al cumplirse el centenario de la revista, el diario *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba, en su edición del viernes 9 de mayo del 2008, ratificó que *Bohemia* era ya, mucho antes de 1959, “la revista de Fidel,” y funcionaba como “tribuna para la difusión de su programa político y la denuncia de los desmanes del batistato, esto último mientras fue posible, debido a la férrea censura del régimen.” En su editorial, *Granma* afirma que “lo que la dictadura obligó a callar se desató en tres extraordinarias ediciones de enero de 1959, de tirada millonaria. Fueron llamadas Ediciones de

la Libertad... Con esos nuevos aires, pese a momentos críticos como los que obligaron a alargar la frecuencia de salida de la publicación, *Bohemia* se ha sostenido en el último medio siglo: fiel a la Revolución, a su pueblo y a Fidel.”

³⁰ El testamento de Quevedo fue realmente una carta escrita a su amigo Ernesto Montaner desde Miami en 1969. La carta apareció en “Cuba 100 Años Después,” publicada por *Contacto Magazine*, Los Ángeles, 18 de mayo de 2002. Sobre la revista: A la pasión de la familia Quevedo por la Opera, especialmente por *La Bohème* de Giacomo Puccini, se atribuye el nombre de la revista, Bohemia. En 1927, Miguel Ángel Quevedo y de la Lastra sustituye a su padre como editor y director de la revista. En 1940-1950 alcanzaba los 200.000 ejemplares, cifra solo superada por la edición de 1959. Quevedo se refiera a la sección En Cuba, la más leída de la revista, que comenzó a publicarse el 4 de Julio de 1943 bajo la iniciativa de Enrique de La Osa y Carlos Lechuga. Entre los colaboradores frecuentes de Bohemia se encontraban Luis Felipe Rodríguez, Juan Marinello, Raúl Roa, Fernando Ortiz, Félix Pita Rodríguez, Emilio Roig de Leuchsenring, Mirta Aguirre, Samuel Feijóo y Jorge Mañach. Muchos académicos de “izquierda,” se preocuparon por las realidades económicas políticas y sociales en Cuba. Otros como Lisandro Otero, Marta Rojas, Salvador Bueno, y Antonio Núñez Jiménez se unieron mas tarde. Los avances tecnológicos en las artes graficas fueron incorporándose y la revista fue ilustrada a color por famosos pintores y grabadores de la época, como Leopoldo Romañach, Esteban Valderrama, Antonio Rodríguez Morey, Rafael Blanco y Armando G. Menocal.

³¹ En el discurso, Raúl Castro afirma que “tenemos un pueblo maravilloso que firmemente cree que morir por la patria es vivir,” Raúl Castro. En *Revolución y Universidad*, Año 1, no. 2. En *Mambí*, órgano oficial de la F.E.U.O. Santiago de Cuba, 2 de febrero de 1960. P. 12.

³² Como los “los titanes de esa ‘Izquierda Democrática’ que tan poco tiene de ‘democrática’ y tanto de ‘izquierda’ los califica Quevedo en su carta.

³³ Me refiero al reportero del *New York Times* Herbert L. Matthews que afirmó haber sido él quien descubrió a Fidel y la revolución cubana para el mundo. La historia de Matthews y las peripecias de su arriesgadísima operación por llegar a la comandancia de Castro en la Sierra Maestra en 1957, ha sido recogida con detalles en *The Man Who Invented Fidel: Castro, Cuba, and Herbert L. Matthews of the New York Times* (2006) por Anthony DePalma. Después del triunfo de Castro, Matthews subrayó el rol que según él tuvo la prensa norteamericana en la fabricación de Fidel Castro: “I think we can feel proud of the extraordinary power which The New York Times possesses in a situation like this, but just because we have that power we also have a responsibility that must be considered at every step” (de Palma 119).

³⁴ Discurso pronunciado por Fidel Castro ante los empleados y obreros de la “Shell” en 1959. En *Curso de Orientación*, 1959. p. 80.

³⁵ El cuerpo es, como afirma Coco Fusco, “the stage on which this division primarily leaves its mark. It is the meeting place of the individual and the collective or programming of the role of identity according to the norms of social discipline” (208).

³⁶ Esta edición de *Bohemia* se ubica en lo que Deleuze y Guattari llamaron “umbral,” la zona entre dos multiplicidades o entre dos zonas de proximidad donde los elementos de las multiplicidades entran y pasan a través los unos de los otros. Como “umbral” la revista precede las bifurcaciones y distinciones que separan una multiplicidad de otra. La importancia de los umbrales, sería para Deleuze y Guattari, que esas entre-posiciones son *devenires*. Cuando estamos en un “in-between,” en un entre-algo y otra cosa, en el umbral, los que nos mantiene diferentes de esto o de aquello puede devenir indiscernible o indistinto e incluso imperceptible; para ellos, “the self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplicities” (*A Thousand Plateaux* 249).

³⁷ La Casa de las Américas se fundó en Abril de 1960 como espacio sociocultural para promover las relaciones entre los países latinoamericanos y la naciente revolución cubana. Pero funcionaba también como máquina de propaganda y expansión transnacional de los logros de la revolución. Su primera directora fue Haydee Santamaría, combatiente junto a Fidel Castro del Moncada (26 de Julio de 1953) y de la Sierra Maestra (1957-1959), “la mujer que mayor cantidad de capital simbólico [había] acumulado en el grupo político de Fidel Castro durante aquella época” (López);

pero que al suicidarse, un también simbólico *26 de Julio* pero de 1980, “dilapidó todo su capital” y fue removida del altar revolucionario al cometer precisamente el acto más repudiable que un revolucionario podría cometer, el suicidio, según los criterios que Ernesto Che Guevara había sugerido en 1965. No es de extrañar entonces que casi veinte años después de la publicación y premiación de *Bertillón 166*, Mario Benedetti considerara como una “hazaña de un provinciano” el que Soler Puig lograra que finalmente los medios culturales cubanos le reconocieran como un narrador “al nivel... del mejor Carpentier... lo que ya es decir algo” (Benedetti 199).

³⁸ Mientras escribía la primera versión de este capítulo, recibí una llamada de parte de Humberto Arenal diciéndome que lo habían nominado para el Premio Nacional de Literatura. Unos meses después, los medios informativos cubanos anunciaron que había sido Humberto el ganador del premio en su edición del 2007. De acuerdo con las noticias publicas por Granma, Juventud Rebelde, Trabajadores, Casa de las Américas, la UNEAC, Prensa Latina, etc., el premio se le había dado como reconocimiento a su labor no sólo como escritor sino también como dramaturgo, guionista, periodista y funcionario cultural. El Premio Nacional de Literatura 2007 le fue otorgado este año, el 14 de febrero del 2008 durante la Feria Internacional del Libro de La Habana. Arenal ha publicado una gran cantidad de obras que han sido traducidas a una decena de idiomas. Novelas: *El sol a plomo* (1959); *Los animales sagrados* (1967); *¿Quién mató a Iván Ivánovich?* (1995); *A Tarzán, con seducción y engaño* (1996); *Caribal* (1998); *Allegro de habaneras* (2004). Cuentos: *La vuelta en redondo* (1962); *El tiempo ha descendido* (1963); *Del agua mansa* (1982); *En el centro del blanco* (1989); *El mejor traductor de Shakespeare* (1999). Teatro: *El caballero Charles* (1983); *El bárbaro del ritmo en persona* (1990); *Lala, Lila, el Benny y otros más* (2006). Crónicas y Ensayos: *Encuentros, quince crónicas periodísticas sobre personalidades de la cultura, nacionales y extranjeros* (2003); *Seis dramaturgos ejemplares*, ensayo (2005).

Sobre la novela que analizo ver: Desnoes, Edmundo. “Literatura Visual. Novela de la Revolución Cubana.” *Revista Visión*. Nueva York, Enero de 1959; y “La vuelta en redondo (de) Humberto Arenal.” *Revista Casa de las Américas*, Nov. 1962-Feb. 1963. Cohen, J. M. *Writers in the new Cuba*. London: Penguin Books, 1967. Garrandés, Alberto. *Cuatro novelas de Humberto Arenal*, Ediciones Unión, 1999. López Sacha, Francisco. *Novela cubana actual. Revista Temas*, 2001. Sobre el cuento “El mejor traductor de Shakespeare,” ver: González-López, Waldo. “Arenal, narrador de fondo. El mejor traductor de Shakespeare.” *Revista Alma Mater*. Febrero, 2002.

³⁹ Kid México es simbólicamente útil a las iniciativas del Estado Revolucionario en los primeros años de transformar la cultura deportiva nacional cubana, y re-apropiar al boxeo para que ambos, junto a la pelota, se redefinieran como deportes nacionales y borrar la imagen capitalista precedente. La sustitución de Fangio por un boxeador mexicano no pasó inadvertida ante los mecanismos culturales revolucionarios en formación al considerar ésta como su primera novela, cómo la novela representante del comienzo de la obra cultural de la Revolución. En cuanto al deporte, no es difícil encontrar imágenes de Fidel Castro y Camilo Cienfuegos jugando al beisbol, o del Ché Guevara, también de Castro, jugando ajedrez, incluso con el campeón del mundo, el norteamericano Robert Fischer en los sesenta.

⁴⁰ En el imaginario popular, los hombres que se vestían todo de blanco representaban una casta social completamente aislada del trabajo físico. Eran asumidos en general como doctores, abogados, hombres de gobierno o magnates, ninguno de los cuales se ganaba la vida ‘honradamente’ con el ‘sudor de su frente,’ como dice el refrán. En la novela, Gonzalo siempre aparece como metódico cirujano que cauteriza las heridas por las cuales sangra la imagen pública del gobierno de Batista. Como vocero, su función es paralizar a la opinión pública nacional e internacional y re-dirigirles sus energías afectivas en cualquier dirección que los aleje de una realidad revolucionaria afectando la sociedad cubana.

⁴¹ La novela acude, como hemos visto, a la economía de lenguaje y al repertorio cultural, del cubano, pero además se beneficia de los conocimientos del medio literario que puedan tener ciertos lectores –especialmente en los recursos “realistas”- para contar una muy distintiva historia. La novela entonces puede verse como un ejercicio relativamente simple de una suerte de

postmodernismo si se considera el criterio de Linda Hutcheon, la novela postmoderna “begins by creating and centering a world... and then contesting it” (108).

⁴² Paradójicamente, como aclara Deleuze en *Foucault*, el poder “produce una realidad” mucho antes de reprimirla; igualmente, produce una “verdad” antes de ideologizarla, abstraerla o enmascararla. Las “verdades” de la Revolución por venir quedaban “definidas” y el poder –que no viene de la ideología (solamente)- enmascarado (Deleuze, 29).

⁴³ Quizás, Arenal sugiere con la delación no sólo un motivo económico y el vicio del hombre, sino una venganza de clase y/o racial. Macario el hijo de la criada negra, desempleado; Luis el burgués que no paga suficiente, al cual le tienen que pedir “favores”; los americanos gritándole negro; la mujer blanca que pasó en un convertible. Estas razones, implícitas o sugeridas en la novela, contribuyen a subrayar a los vez los vicios extendidos en una sociedad cuya división de clases, y el deterioro de los sujetos, empuja a la delación de los revolucionarios. Macario entonces aparece como un sujeto que quiere y le conviene preservar el orden de las cosas, y por tanto, nunca podrá adquirir una conciencia de clase que le impulse a cambiar su entorno social; nunca tendrá cabida en una sociedad socialista. Reconocer su condición de marginado y subordinado de clase y raza, no lo empuja en la novela a cambiar “positivamente” la sociedad; todo lo contrario, contribuye aún más a su profundización “negativa”.

⁴⁴ El muy popular presidente anterior, Eduardo Chibás Rivas, se había suicidado dramáticamente en Agosto de 1951 durante una transmisión radial, y Cuba había quedado abierta a nuevas elecciones. El General Fulgencio Batista reapareció de nuevo en la escena política como ‘el hombre fuerte’ que mantendría el control sobre la isla y velaría por los intereses del capital tanto interno como norteamericano. En su discurso de aceptación, Batista hablando de la Ciudad Militar de Columbia en La Habana, asume el llamado de ‘gestar la paz’ y ‘la armonía espiritual de la gran familia cubana,’ pero en una Patria “como la quiso Martí... hombres y mujeres, unidos en el mismo ideal, en la misma esperanza, en las mismas ilusiones, para el progreso y la democracia, la libertad y la justicia.” En una entrevista para la televisión norteamericana en 1952, Batista afirmó que sería imposible que los comunistas se infiltraran en el sistema político imperante, que él consideraba como democrático. Ante la pregunta de qué había hecho su gobierno para impedirlo, Batista afirmó que las relaciones con Rusia habían cesado, y el reportero aseguró a los televidentes que no tendrían que preocuparse por el comunismo en Cuba por largo tiempo (“Universal-International News.” Cuba, 1959. Fuente: NotiHabanaCuba.com). Tan sólo unos meses antes, Fidel Castro había llamado a una huelga general que no tuvo el apoyo popular necesario; un evento que más tarde Castro consideró como la derrota más grande de la Revolución. Los otros dos candidatos a la presidencia, Ramón Grau San Martín, quien le había ganado las elección de 1944 a Batista, y Carlos Márquez Sterling, habían pactado en secreto no continuar luchando contra Castro si uno de ellos obtenía el control. Sin embargo, previo a las elecciones, Fidel Castro lanzó un nuevo llamado de movilización popular, amenazando luego a los cubanos con un boicot sangriento de las venideras elecciones.

⁴⁵ Para más información ver: Álvarez García, Imeldo. *Asalto al cielo: de Bertillón 166 a El Comandante Veneno y El Candidato*, en *La novela Cubana en el siglo XX*, Ed. Letras Cubanas, pp. 58-127, La Habana, 1980. Arango, Arturo. “De Paradiso a El pan dormido.” *Unión*, No.3, pp. 50-59, 1987. Benedetti, Mario. “La hazaña de un provinciano.” *Santiago*, No. 28, pp. 52-66, Santiago de Cuba, diciembre de 1977. Benítez Rojo, Antonio. “*El pan dormido*: hacia una nueva perspectiva.” *Casa de las Américas*, Año XIX, No. 112, pp. 150-161, Ciudad de La Habana, enero-febrero de 1979. Bueno, Salvador. “B166: la novela de la insurrección.” *Carteles*, La Habana, 41 (28): 34, jul. No. 1960. Cardoso, Onelio Jorge. “De Bertillón a la Sal.” *Pueblo y Cultura*, La Habana, (11): 3-5, 1963. Carpentier, Alejo. “B166.” *Lunes de Revolución*, La Habana, 15 de feb. 1980:18. Fomet, Ambrosio. “De provinciano a provinciano,” *Cultura* 64, Año 1, No.8, pp. 6-7, Santiago de Cuba, agosto 1964. Menton, Seymour. *Prose fiction of the Cuban Revolution*. University of Texas Press, Austin and London, 1975. Otero, José Manuel. “Los setenta de Soler Puig y los 25 de Bertillón 166.” *Granma*, La Habana, 8 nov., 1986:4.

⁴⁶ Rebeca Chávez dirigió este “thriller político” que se filmó en La Habana y Santiago de Cuba, inspirado en la novela *Bertillón 166* de José Soler Puig. Según la directora, la película fue concebida

“como una ficción y no como una reconstrucción documental de un momento muy particular de Santiago de Cuba, donde la violencia expresada y apesada de múltiples formas desempeñaba un rol esencial. Nada ni nadie estaba excluido.” Pero *Rojo Vivo* es “una ficción de esa ficción... que no se trata de una versión fílmica de la novela, sino de una re-escritura que toma, parte o se apropia de la esencia de la novela” (Chávez). Rebeca Chávez. Periódico *Granma*, domingo 23 de diciembre, 2007. Estreno: La Habana, mayo 2007. Argumento y guión de la película: Xenia Rivery y Rebeca Chávez.

⁴⁷ Al proclamarse la República de Cuba en 1902, el aparato administrativo del Estado se organizó, siguiendo el modelo de los Estados Unidos de América, creándose diferentes secretarías. En relación con la estadística no fue creada ninguna dependencia especial que dirigiera o coordinara esta actividad, asignándosele a cada secretaría del Estado la realización de las estadísticas en relación con las actividades que le correspondieran. Por ello las estadísticas de mortalidad quedaron bajo la responsabilidad de la Junta Superior de Sanidad y las de nacimientos en la Secretaría de Justicia. Fuente: Le Roy y Cassa J. *Desarrollo de la estadística demográfica de la Isla de Cuba*. Trabajo presentado al II Congreso Científico Panamericano, celebrado en Washington. Sección del 30 de diciembre de 1915 en *Rev Cubana Salud Pública* v.31 n.4 Ciudad de La Habana sep.-dic. 2005. Según *Transcultural Psychiatry*, Vol. 22, No. 4, 256-258 (1985), Cuba adoptó el sistema en su primera versión de 1900 después de las resoluciones de París, firmada por otros 26 países. Al respecto, ver también: *La Identificación Dactiloscópica. Informe de Policiología y de Derecho Público* por Fernando Ortiz. En *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, Vol. 5, No. 6 (Northwestern University: Mar., 1915). pp. 939-940.

⁴⁸ Por ideología quiero decir, siguiendo a Stuart Hall, “the mental framework –the languages, the concepts, categories, imagery of thought, and the system of representation –which different classes and social groups deploy in order to make sense of, define, figure out and render intelligible the way society Works” (citado en Morley and Chen, 26).

⁴⁹ Walter Benjamin en *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, observó que “the adjustment of reality to the masses and of the masses to reality is a process of unlimited scope, as much for thinking as for perception.” Al respecto Stuart Hall aclara que “cultural meanings are not only ‘in the head.’ They organize and regulate social practices, influence our conduct and consequently have real, practical effects” (1997: 3).

⁵⁰ Esta es una idea, como mínimo, problemática que puso en jaque a los celadores de la ‘alta cultura’ revolucionaria, pues al dejar ‘teóricamente’ fuera la posibilidad de que un ‘obrero’ pobre sin formación intelectual como José Soler Puig pudiera obtener un premio tan prestigioso como Casa de las Américas, cuestionaba directamente la capacidad o maestría del intelectual específico sobre el campo de la cultura nacional. Cuestionamiento que se puede leer como acusación de ‘confusión’ y ‘retraso’ con respecto a esa vanguardia iluminada de hombre/intelectuales de gobierno.

⁵¹ En *Cuba Defendida*, Retamar argumenta: “en el proceso insurreccional reabierto en 1956, y que conduciría a la toma del poder político al romper el año 1959, la participación de los intelectuales coetáneos de los dirigentes políticos fue escasa” (272).

⁵² Por ejemplo, en la Guía Crítica del Cine Cubano de Ficción, compilada por Juan Antonio García Borrero, publicada en La Habana por la editorial Arte y Literatura en el 2001 –y considera la más informada, comienza en 1910 y llega a 1999-, no aparece ninguna referencia a *P.M.*, y sin embargo, el compilador incluye comentarios sobre cine ‘del exilio’ e incluso, sobre *Miami Vice*, alguna vez dirigido por Ichaso. También en *Exhuming Lunes de Revolución*, de William Luis.

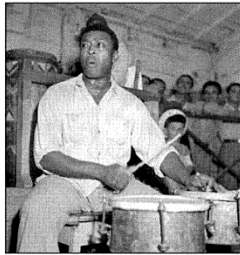
⁵³ Quizás la mejor manera de analizar el *boom* es entendiéndolo como el ‘climax de una nueva narrativa,’ que fue, de muchas maneras, un fenómeno tanto de publicidad/publicación como de consumo y recepción; un período en el cual la visibilidad internacional de la ficción latinoamericana (o hispano-americana como prefiere Swanson) alcanzó su punto álgido –proceso de internacionalización apoyado por varios factores concluyentes: la Revolución cubana de 1959 que ‘puso en el mapa a América Latina’ (una revolución que capitalizó su resultado y los hizo ‘vendible’); otro factor, la ‘promoción masiva de la escritura hispanoamericana en España’ (Swanson, 60). Al respecto, Donoso escribió en su *Historia personal del ‘boom’* que “si algo tuvo

unidad casi completa el *boom*... fue en la fe primera en la causa de la Revolución cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla desbarató la unidad del *boom*. (Barcelona: Seix Barral, 1983: 46)

⁵⁴ Padilla un controversial ex-miembro de *Lunes* que “se había involucrado en ciertas polémicas con funcionarios del gobierno... las acciones de Padilla culminarían... con su arresto, incomunicación y supuesta autoconfesión.

⁵⁵ Es la letra de una canción popularizada por Pío Leyva en los años 50 que decía más o menos así: “si tu pasas por mi casa / y tu ves a mi mujer / tu le dices que hoy no me espere / que voy pa’ Pueblo Nuevo / que voy echando un pie.” La conga habla de un ‘macho’ bebedor y mujeriego que no llega a su casa de noche porque se ha ido a gastar el sueldo en el pueblo cercano.

⁵⁶ El Chori, Silvano Sheig Hechevarrai, nacido en Santiago de Cuba en 1900, había adquirido el estatus de ser mejor timbalero de La Habana. A su club, “La choricera,” llegaron figuras internacionales como Agustín Lara, Tito Puente y Marlon Brando. El Chori llegó a La Habana en 1927 cuando la rumba se consideraba como un baile lascivo de negros devotos de la Santería.



Cuban timbalero El Chori, Las Fritas; Habana, Cuba 1957
(Michael Ochs Archives)

Quizás, la única foto de El Chori tocando los timbales: “Cuban timbalero El Chori. Havana, Cuba 1959.” En: Josephine Powell. *Tito Puente*. Bloomington, IN: ArtHouse, 2007. pp.222-224.

⁵⁷ Ver: Herrero-Olaizola, *The Censorship Files*. Suny Press, 2007. Pp. 103-108.

⁵⁸ Es decir, *Palabras* creó ese sistema de relaciones diferenciales (diferenciadoras) precisamente definiendo lo que *es no ser* revolucionario; una vez creado el sistema de diferencias que lo identificaba y reconocía como tal o como lo presentó Slavoj Žižek cuando analizaba las identidades culturales y nacionales: “I can only think of my ‘nation’ or ‘community’ in relation to an other who is threatening that community.” Lo cual implicaba para Castro redefinir al enemigo y con él a la ‘figura criminal’ negativa/positiva, al contra-revolucionario que *es no ser* revolucionario, todo ello asociado al imperialismo norteamericano (figura históricamente anclada ya por los discursos previos); sólo quedaba poner a los ‘cómplices’ de la debacle *P.M.* dentro de esta categoría ‘negativa’ y dar sentido a lo que *se tenía que ser* bajo la revolución que era *no-ser-aquello* que la ‘amenazaba’ y que por tanto amenazaba el bienestar del pueblo (que la defendía). Y subrayo Castro porque precisamente tenemos que recordar que en la primera década de la Revolución, exactamente cuando ocurrió la ‘debacle *P.M.*’, el que Fidel Castro interviniere en asuntos *culturales* (o no-políticos ni económicos ni militares) era innegable señal de que *algo grave* estaba ocurriendo –se había internalizado (y fantaseado) a tal punto (nuestra) sumisión al sistema de diferencias a través de la imagen del ‘punishing father’ (el padre que castiga –the punishing law of the father-, ‘the prohibited mother’, y del ‘phallus’ or its ultimate presence, que nadie puede poseer pero que ‘we all strive for nevertheless’), para darle una suerte de explicación Édipica (no menos problemática que otras), un ‘sistema de diferencias’ que Deleuze describe no como un conjunto o grupo de relaciones, ni tampoco la relación entre una cosa idéntica y su ‘otra’ (as in common sense); para Deleuze, ‘difference is itself different in each of its affirmations’ (Colebrook).

⁵⁹ Sin embargo, como argumento en otros capítulos, a comienzos de los años 70, una ‘obra’ del realismo socialista a lo cubano, recibió todas las loas posibles e improbables: *La última mujer y el próximo combate*, de Manuel Cofiño.

⁶⁰ Padilla, invitado a colaborar en *El Caimán Barbudo*, suplemento del diario *Juventud Rebelde*, en lugar de defender –como se esperaba– los méritos de la novela de Lisandro Otero (director del

suplemento) *Pasión de Urbino* (1967), que no obtuvo el premio Seix Barral de Barcelona, escribió no sólo justificando porqué *Tres Tristes Tigres* de G.C.I. se merecía el premio, sino que protestó y exigió que esa novela se publicara en Cuba. Como resultado, Padilla perdió su empleo en el periódico oficial del Partido, *Granma*, se le negó cualquier posibilidad de salir del país, y se sustituyó a todo el grupo editorial del *Caimán* (Menton, 149).

⁶¹ Para más información ver: Marvin (25).

⁶² Utilizo la versión al inglés que apareció antes de la versión en español por la editorial Universal en Miami, Fl.

⁶³ Un personaje muy similar aparece en TTT de G.C.I. en la sección que parodia a Nicolás Guillén: “De una puerta sale Lady Macbeth (la del distrito de Msknz) frotándose las manos (hace frió) y caminando dormida... deja de frotarse las manos (hace menos frió), saca del busto las obras completas de Marx, Engels y Lenin, una lupa y una cuchara. Pone los libros en el piso, con la lupa y el sol de medianoche ruso logra hacer fuego sobre ellos...” (191).

⁶⁴ En varias obras de Shakespeare ‘el sujeto’ es aquel que vivía bajo la dominación (sujeto a) de otro, lo opuesto ‘al gobernador’ (Enrique Octavo; Hamlet; Otelo...).

⁶⁵ Recordemos la escena que Arenas describe durante el “Caso Padilla” en la que Virgilio se rueda del asiento al suelo tratando de desaparecer; o en *Viaje a La Habana*, también de Arenas, cuando Ismael ha caído ‘lo más bajo posible’, yace en el suelo después del sexo brutal, para ser ‘levantado’ por los golpes en la puerta de la ‘ley’ revolucionaria.

⁶⁶ Me refiero a los métodos novedosos que tiene que emplear el estado-ético/cultural para aplicar la Ley.

⁶⁷ Una constante en todos los artículos de Arenal es el desesperado intento para que lo recuerden como aquel que fue, como aquel ‘joven revolucionario’ que ilusionado regresó a Cuba. En una nota reciente, “Las visiones de Forbes”, Arenal escribe: “Los que me conocen a partir de 1959, que fue cuando retorné a Cuba después de once años de estancia en los Estados Unidos, me califican como escritor y teatrista, y en verdad es así, pero soy eso y otras cosas más. Entre ellas periodista. (Cuba socialista; 2006-05-31) [<http://www.cubasocialista.com/n184esp.htm>; bajado: julio 10, 2006.]

⁶⁸ G.C.I. en TTT lo describe de ésta manera: “en el Congreso de Escritores y Artistas, apenas un mes más tarde [después de la censura de P.M. y el cierre de Lunes] GCI, desempleado, es elegido (como burla) vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas... comienza a escribir *Ella cantaba boleros* como continuación de *P.M.* por otros medios... eventualmente la novelita se convertirá en TTT.” (355)

⁶⁹ Por ejemplo: detrás de *P.M.*, como detrás del espejo en TTT, los eventos que le dieron continuación y lo (sobre)dimensionaron (de acuerdo con Alfredo Guevara), las ‘conversaciones’ o reuniones en la Biblioteca, y el ‘documento’ o texto resultante, se pueden leer como suertes de ‘micropolíticas’ en el sentido que definió Deleuze; en otras palabras, podríamos mirar no tan sólo a las formas en las cuales ‘systems of meaning’ son impuestos (revolucionario versus contra-revolucionario, blanco versus negro o mulato), y explorar la producción de *intensidades* de las cuales esos ‘meanings’ serán extraídos (por ejemplo, cómo *P.M.* celebraba, según algunos detractores y críticos actuales como William Luis, la intensidad o cualidad de la negritud; o viceversa, cómo querían los censores del gobierno que se subrayase la intensidad y cualidad de una ‘revolución’ blanqueándose (en sentido que analizó Gareth Williams siguiendo a Baudrillard); pero estos ejemplos de sistemas de significados también nos llevarían a cuestionar necesariamente cómo desde mucho antes de la Revolución de 1959 y hasta el presente (de *P.M.* en este caso), se tomaron todas las formas de intensidades —de la carne, la forma, color, afectos, etc.—y se redujeron estas a imágenes, símbolos, códigos, mitos del negro (o para hacerlo más problemático, a la imagen de la mujer, del homosexual, como categorías dentro del Revolución). Lo político (de acuerdo a Deleuze) subyace en la relación entre imagen y quienes la perciben, ‘the desiring investment in the affect’. Como resultado de las confrontaciones en torno a *P.M.*, se producen los eventos en la Biblioteca, y ‘el evento’ (ahora singular) de la intervención de Fidel Castro produce un *grupo* (y el opuesto) o la re-agrupación a través de la organización y codificación de intensidades (codificación que ocurre con la organización de afectos alrededor de un cuerpo singular —single body—el cuerpo de Fidel

Castro, del Cristo en Sarduy, afectos que son pasiones del ‘cristianismo’, es decir del ‘fidelismo’). Estas serían entonces las políticas de afecto (*politics of affect*) tan centrales a Deleuze. Por ejemplo, regresando a la imagen que dio Caballero Bonald sobre ‘su lectura’ de las Palabras, Fidel Castro alcanzó el éxito político, no sólo porque conseguía articular un mensaje coherente (con las propias políticas de su gobierno) sino también porque su potente y ‘masculina’ voz (y su repetición de ideas y *keywords*) aunada al ‘cuerpo’ (objeto del deseo, el super-hombre Nietscheniano deseado no sólo por las mujeres sino también por los hombres) presentaron un confortable refugio ‘from meaning’ (para unos, y para otros, el terror de *Una caja de zapatos vacía*). El estilo y cualidad afectiva de un Fidel, la experiencia visual y el ‘aura’ de su ‘cuerpo’, lo convertían en compatible con casi cualquier ‘posición’ política. La historia de las políticas de la Revolución cubana, es la historia ‘of the coding of affects and intensities’ (colectivas, afectos que unifican o ensamblan un grupo de cuerpos; o ‘decodificadas’ en flujo de ‘revolucionarios’).

⁷⁰ Ver: Alejandro Herrero-Olaizola, *The Censorship Files*. p.73-4.

⁷¹ Songs of the new generation of revolutionary Cuba (GESI). Género: Canción protesta (baladas y canciones políticas). LP grabado en La Habana entre 1970 y 1971, y editado en los EE.UU. bajo la supervisión de Pablo Menéndez. En el Grupo participaron además, Leonardo Acosta, Genaro “Caturla” García, Pedro Guapachá, Lucas de la Guardia, Pablo Menéndez, Leoginaldo Pimentel, Eduardo Ramos, Emiliano Salvador y Sergio Vitier; bajo la dirección de Leo Brouwer, excepto “Cuando digo futuro,” dirigida por Armando Guerra.

⁷² Al respecto ver: *R.E.C.E. Representación cubana del exilio*. Published by Representación Cubana del Exilio. Miami, 1983. Jaime Collazo Odriozola. *Fidel Castro Ruz y la Cuba Revolucionaria: un deterioro simultáneo*. Contribuciones desde Coatepec, julio-diciembre, año/vol. 1, número 001. Universidad Autónoma de México. p.28.

⁷³ Para Gramsci los sedimentados aspectos culturales de la vida diaria están implicados crucialmente en los procesos en los cuales la hegemonía es luchada, ganada, perdida, o resistida.

⁷⁴ Son los arquetipos de lo que Gramsci llamó un “diputado”, los cuales tenían que mantener y velar por: 1. The ‘spontaneous’ consent given by the great masses of the population to the general direction imposed on social life by the dominant fundamental group... 2. The apparatus of state coercive power which ‘legally’ enforces discipline on those groups who do not ‘consent’ either actively or passively. This apparatus is [...] constituted for the whole of society in anticipation of moments of crisis of command and direction when spontaneous consent has failed” (*Prison Notebooks* 12).

⁷⁵ A lo largo de la novela, Mercedes aparecerá como “la enamorada” de Bruno, pero sin llegar nunca a materializar su amor.

⁷⁶ Pero Nati no será la única mujer violada en la novela. Para subrayar que “esas cosas” pertenecen a un pasado, y que la Revolución ha eliminado los excesos y abusos contra la mujer, otra narración popular (otro segmento de esa cultura “residual”) cuenta la historia de “los caos,” los “cuervos malos” (79) que según los cuentos populares, son el resultado de la relación incestuosa entre dos hermanos y el parricidio contingente. La hermana, “que era mala como el trueno” (79), estaba siendo abusada sexualmente por el padre; el hermano, enamorado de ella, y después de que la hermana matara al padre, mediante tretas y seducción, la llevó al pinar, la convenció de subirse al pino más alto, y luego cortó las ramas para que su amada no se le escapara –evadiendo de este modo a la “justicia.” Por eso, cuenta la leyenda, en las noches se escuchan los chillidos de los cuervos que se llaman desesperados.

⁷⁷ Los procesos de ‘normalización’ fueron descritos por Foucault en *Discipline and Punish* como un modo de control, observación, ordenamiento e intervención que simultáneamente homogeneiza e individualiza un grupo específico. Las normas homogenizan al grupo al redefinir todas las diferencias entre los miembros como desviaciones de la norma y por tanto esencialmente relacionada con ella. Nadie está fuera de la normalización; todo el mundo puede estar localizado con relación a las normas. No hay diferencia pura sino desviaciones cuantificables. A la misma vez, las normas individualizan a cada miembro del grupo al permitir una caracterización precisa de cada persona como un caso de historia particular medible en grados de desviación de la norma. La

‘desviación’ homosexual y el peligro que los homosexuales o pseudo-homosexuales representaban para el ‘hombre nuevo’ y el proyecto revolucionario ‘virilmente, fue definido por Samuel Feijó en “Revolución y Vicios” (El Mundo, abril 15, 1965): “Este grave vicio es uno de los mas nefandos y funestos legados el capitalismo ... pero que contra él se lucha y se luchará hasta erradicarlo de un país viril, envuelto en una batalla de vida o muerte contra el imperialismo yanqui. Y que este país virilísimo, con ejército de hombre, no debe ni puede ser expresado por escritores y ‘artistas’ homosexuales o pseudohomosexuales. Porque ningún homosexual representa la Revolución, que es asunto de varones, de puño y no de plumas, de coraje y no de temblequeras, de entereza y no de intrigas, de valor creador y no de sorpresas merengosas.”

⁷⁸ Ver: José Antonio Portuondo, “Introducción a la novela La última mujer y el próximo combate, de

Manuel Cofiño.” Editorial Siglo XXI, S.A., Mexico, 1972.

⁷⁹ Que las violencias contra el cuerpo femenino no se resuelva explícitamente en la novela —y que la crítica decida obliterarla o colocarla como componente de la sexualidad cubana— puede tener varias interpretaciones; la función pedagógica de la novela sea provocar en el lector una reacción visceral contra la violencia y por tanto repudiar tales conductas moralmente; presentarla implica asumirla como parte de una cultura machista, que discrimina y abusa de la mujer pero que queda exorcizada o resulta simbólicamente en la limpieza de Nati y la virginalidad de Mercedes; o que la violencia ha sido normalizada, asumida por el discurso popular como normal, por tanto no se necesita resolver sino evitar; mostrar que esa violencia y el resultado son herencias de una sociedad capitalista que se debe o se ha eliminado; resaltar que hay cosas que la novela del realismo social ha obliterado en función de políticas hegemónicas, de ideologías socialistas.

⁸⁰ Deleuze argumenta que la teoría de Marx de la revolución como instancia de repetición cíclica “does not seem to have been sufficiently understood by historians: Historical repetition is neither a matter of analogy nor a concept produced by the reflection of historians, but above all a condition of historical action itself” (*Difference and Repetition* 91).

⁸¹ Deleuze insiste “that these two moments are not independent, existing as they do only in the third moment beyond the comic and the tragic: the production of something new entails a dramatic repetition which excludes even the hero” (92). Ésta es para Deleuze la tercera repetición como ‘el eterno retorno’ “that which only returns as difference and it is this sense of difference that is the transcendental condition of historical action” (*Difference and Repetition* 92). Para mí, esa tercera repetición sería la corporeización de Elpidio Valdés en Elián Gonzales en 2000.

⁸² Sobre Deleuze y la revolución cómica, ver: Gregg Lambert. *Who's Afraid of Deleuze and Guattari?: An Introduction to Political Pragmatics*. Continuum International Publishing Group, 2006. pp. 7-8.

⁸³ Vale aclarar que todas las voces, tanto españolas como mambisas, son de cubanos que simulan acentos estereotípicamente vinculados en la cultura popular cubana con, por un lado, zonas de España (como Andalucía, Galicia, etc.), y por otro, simulan y reproducen los modos y acentos en las diferentes regiones cubanas, marcadas también por la diferenciación de estratos sociales/profesionales. Como resultado, Elpidio tiene un fuerte acento “guajiro-oriental”, mientras que Marcial, uno de los amigos de Elpidio, tiene un acento “occidental-urbano”. En el resto del ensayo se verá por ejemplo cómo uno de los coroneles españoles, al no tener nombre propio, será identificado por la región de España de la cual procede.

⁸⁴ Aunque progresivamente estemos asistiendo, como sugieren algunos textos (*Alicia en el pueblo de maravillas*, por ejemplo) al desplazamiento Deleuziano hacia una sociedad de control desde una sociedad disciplinaria; la primera, menos interesada con los procedimientos disciplinarios y mucho más envuelta en “ultrarapid forms of apparently free-floating control that are taking over from the old disciplines at work within the time scale of close systems” (*Deleuze Postscript on Society of Control* 178).

⁸⁵ Según Paquita Armas Fonseca en *La vida en cuadrillos*, “a finales de la década del sesenta Juan Padrón dibujaba la historieta de samuráis Kashibashi. Había un personaje secundario que en 1970 alcanzó su independencia, Elpidio Valdés. Este mambicito valiente, humorista, jodedor como todo

buen cubano, devino con el tiempo mito en el cómic insular” (Armas Fonseca). También en Merino 195.

⁸⁶ Debemos recordar que la decisión de Retamar de escoger Calibán sobre el Ariel de Rodó, además de ideológica (pues se centraba en los debates sobre la descolonización) se debió, por un lado, a la capacidad de desarrollo (histórico) que él veía en Calibán “as part of the process of work, growth, and maturity to which only Europeans had seemed entitled” (Said 213) y, por otro lado, “the restoration of community and repossession of culture that goes on long after the political establishment of independent nation-states” (Said 213).

⁸⁷ El paso del personaje y las aventuras al cine fue también una estrategia de supervivencia ante una crítica aguda y parricida decidida a despojar la historieta del panorama artístico cubano. Como aclara Paquita Armas, a los ataques “no escapaba ni ‘Elpidio Valdés’, que tuvo la necesidad de llenarse de movimiento y sonoridad para que le reconocieran su valor didáctico, lleno de un mensaje de historia y poesía. Mientras ‘Elpidio’ no fue un personaje de cine, no fue reconocido en toda su dimensión” (66).

⁸⁸ Como la Revolución necesitaba encontrar su “origen histórico” (“the postulation of *one* foundational moment of rupture, and of a *unique* space in which the political is constituted” Laclau & Mouffe, 152), es decir, su lógica o razón de ser no podía estar en Enero de 1959, cuando Fidel entró en La Habana con su ejército de rebeldes, porque ello marcaría a la revolución como sucesora –lineal– de la República Mediatizada, que comenzó en 1902 y la conectaría directamente con los gobiernos asesinos y tiránicos que se sucedieron en Cuba bajo la tutela yanqui –durante toda la primera mitad del siglo XX. Y ese origen, lineal, tampoco justificaría la necesidad de prolongar eternamente una Revolución, que renueva constantemente su almacén de enemigos, como elementos que la validan y la mantienen “activa”.

⁸⁹ Con respecto a los años 70, José Antonio Blanco (el Padre Tony) historiador y fundador del Centro o Cátedra Félix Varela en La Habana, en una serie de entrevistas en 1993, explicó: “this second stage of the revolution [1967-1979] was characterized not so much by creativity or imagination or the search for a unique Cuba identity but by the political and economic institutionalization of the Cuban revolution under the increasing influence of the Soviet model” (Blanco & Benjamin 437).

⁹⁰ Para Foucault, en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.

⁹¹ Hegemonía en esta sección se refiere a los modos variados de control social disponibles al grupo en el poder. Al respecto, Gramsci distingue entre “control cohesivo” y “control consensual.” El primero se manifiesta a través del uso directo de fuerza o a través de la amenaza de aplicarla. El segundo, se manifiesta en la disposición o voluntariedad del individuo de asimilar el modo de operación, los puntos de vista hegemónicos (Hall), del grupo en el poder. Debemos recordar que una buena parte del mantra del hombre nuevo era trabajar voluntariamente por el bien común, y asimilarse incondicionalmente al proyecto revolucionario. Una asimilación que permite, en última instancia, que ese grupo en el poder sea hegemónico. Como resultado, el éxito del grupo dominante se asegura a través de la construcción negociada de un consenso político e ideológico que incorpora tanto al grupo dominante como a los dominados.

⁹² Para mantener una conexión afectiva con Deleuze y Guattari, me interesa conservar el guion después de algunos términos acuñados por ellos de manera que la relación de elementos heterogéneos se conserve. Así por ejemplo, *devenir-X* (*devenir-mujer*, *devenir-minoritario*, *devenir-animal*) aparece en los originales en francés y se han conservado en las traducciones al inglés. El guion resulta aún más efectivo si se considera la idea de ‘living on the hyphen’ de Gustavo Pérez Firmat.

⁹³ En 1990 el gobierno de los Estados Unidos crea en Miami la Oficina de Transmisiones para Cuba, con la idea de centralizar las noticias y la programación de Radio y Televisión Martí; ambos espacios argumentaban la necesidad de promover una sociedad “abierta y plural” en Cuba. Radio Martí había comenzado a transmitir el 20 de Mayo de 1985 en Washington, DC. “Radio Martí

transmite siete días a la semana, 24 horas al día noticias y programas variados enfocados en la actualidad cubana e internacional. La información objetiva, entrevistas, reportajes y análisis conforman el sello de identidad de Radio Martí.” Por su parte, Televisión Martí comenzó a transmitir su señal el 27 de marzo de 1990, bajo la ley 98-111 del Congreso de los Estados Unidos. “Espacios informativos y de entretenimiento, la actualidad, comedias, música y cine, representan la oferta de Televisión Martí. El canal está en el aire siete días a la semana, 24 horas al día a través del satélite Hispasat. También emite su programación cinco horas al día, seis días a la semana desde la plataforma Aero Martí” (martinoticias.com). Accedido: Noviembre 13, 2007.

⁹⁴ *Sputnik*, “Selecciones de la prensa soviética.” Publicada por la agencia de prensa Soviética *Novosti*, era una suerte de *Selecciones del Readers Digest* norteamericano.

⁹⁵ Ambas revistas fueron prohibidas el 4 de Agosto de 1989 bajo la acusación de que estaban “paving the way to undermine Leninism” al publicar reportes distorsionados sobre la realidad cubana. *Latin American Weekly Review*, 17 August 1989.

⁹⁶ El equipo nacional de béisbol volvía a proclamarse, por quinta vez, campeón de la Copa Intercontinental celebrada ese año en Puerto Rico. Se celebra el (XX) Festival de Cine de La Habana y sus participantes firman una declaración de alianza con la Revolución cubana ante el incremento de las amenazas norteamericanas, las cuales incluían el reforzamiento de la programación radial y televisiva ‘contra revolucionaria’ y las amenazas militares que representaban los continuos ejercicios militares en las costas de Cuba y en Guantánamo. Fallece el poeta nacional Nicolás Guillén y se declara duelo nacional. Continúan las graduaciones de cadetes, maestros y médicos. La economía parece no estar afectándose por los eventos internacionales, e incluso se logra, por el Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología, un reactivo para el diagnóstico de la infección por el virus del SIDA.

⁹⁷ Carlos Alberto Montaner en *La segunda muerte de Roberto Robaina*, describe al entonces canciller como “un muchacho jovial, vestido de salsero, listo y vivaracho, cuya mayor contribución a la ciencia política había sido el ‘brinco ideológico;’ una suerte de “danza ceremonial” que en la cual “Robertico gritaba: ‘¡el que no salte es yanqui!’” y todos los presentes comenzaban a botar y rebotar hasta hacer patentes las gloriosas diferencias que los separaban de los vecinos imperialistas. Hay videos de Fidel Castro saltando como un cangurito, mientras mira a la cámara y a Robaina con el rencor de quien sabe que lo están sometiendo a una humillante estupidez” (Miami, FL: *Firmas Press*, Agosto 11, 2002).

⁹⁸ Otros funcionarios serán destituidos y encarcelados durante la purga oficialista. El 24 de agosto comienza la Causa No. 2 contra el ex-ministro del Interior José Abrantes y su ayudante personal Pascual Martínez Gil; ambos son expulsados del Partido en septiembre; al primero se le imponen 20 años de privación de libertad (*Cronología* 196). Ese mismo día, Cuba “se convierte en el primer país del mundo que inscribe en su Registro Nacional Sanitario un medicamento para la curación rápida y efectiva de las quemaduras y cuyo componente es el factor de Crecimiento Epidérmico, logrado mediante ingeniería genética” (*Cronología* 196-7). Continuaba también la re-generación biotecnológica de la erosionada “piel” del “hombre nuevo.” Altos funcionarios del gobierno, oficiales de las FAR y el MININT, incluyendo a Carlos Aldana y Diocles Torralba Gonzales (vicepresidente del Comité Ejecutivo del Congreso de Ministros y ministro del Transporte) son destituidos de sus cargos y expulsados del Partido Comunista; Aldana fue condenado a 20 años de cárcel.

⁹⁹ Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, presidente de la república cuba, en el acto de despedida de duelo a nuestros internacionalistas caídos durante el cumplimiento de honrosas misiones militares y civiles, efectuado en el cacahual, el 7 de diciembre de 1989, Año 31 de la revolución. Versiones taquigráficas - consejo de estado < <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1989> >

¹⁰⁰ Precisamente dentro de esa economía informal, que ya existía mucho antes del derrumbe del campo socialista, se articula el personaje de Filiberto en el cuento “Dorado Mundo” (1993) de Francisco López Sacha que analizo más adelante en este capítulo.

¹⁰¹ “Socialism’s heyday in Latin America began with the Cuban Revolution in 1959 and ended more or less with the collapse of the Soviet Union in 1989. During that era, almost every government in Latin America was challenged by the political left, either in the form of a guerrilla army, a political party, or some combination of the two. Even if the success of these movements was marginal (fewer than a dozen rose to national power, and most of them only briefly), socialism nevertheless inspired the hopes of millions” (Ching et al. 239).

¹⁰² Lo interesante y hasta cierto punto productivo de esta propuesta estaría en reconocer cómo un ensamblaje particular está compuesto a su vez por diferentes ensamblajes discontinuos o discretos que son a su vez múltiples. Es decir, los ‘ensamblajes’ – para Deleuze y Guattari— son componentes del ‘estado’ –una noción de Estado que no debe ser interpretada como ‘los aparatos gubernamentales tradicionales’ de las ciencias políticas. Para Deleuze y Guattari “the state form is distinguished by virtue of its own characteristic set of operations... the tendency to create bounded physical and cognitive spaces... and introduce processes designed to capture flows.” (Deleuze and Guattari 1987: 385). El Estado cubano busca entonces la continua ‘estriación’ (crear estrías) en el espacio que ‘gobierna;’ un proceso que como veremos involucra ‘frenajes,’ desaceleraciones y ‘suspensiones’ en lo que de otro modo sería un fenómeno flotando libremente o espacio liso. Para crear las ‘estrias,’ el estado configura espacios de ‘comparación’ en donde los flujos puedan ser facturados, presentados, reterritorializados, narrados, como centros de apropiación, o sea, en donde esos flujos son o pueden ser capturados por el estado en continuo *interplay* entre políticas afectivas y estructuras de sentimientos, conceptos ambos estructurados entonces como o dentro de ensamblajes (de textos, afectos, deseos, etc.) dentro de lo que se ha llamado la Revolución cubana. Resulta oportuno señalar que desde este punto de vista es precisamente el *deseo* lo que asegura, estabiliza o fija los flujos y les proporciona sus permanencias como ensamblaje. Un *deseo* que Deleuze y Guattari entienden “as an active, positive force that exists only in determinate systems. Desire is a field of immanence, and is a force without which no social system could ever come into being” (citado en May 1993: 4) –a diferencia de la interpretación psicoanalítica que se aproxima el deseo como ‘lack,’ como añoranza que se esfuerza en satisfacer la falta. Para Deleuze y Guattari, deseo es “the inner will of all processes and events,” a lo cual Nietzsche se refirió como “[the] will to power” (en Patton 1994, 157-69).

¹⁰³ Según Deleuze y Guattari los ensamblajes son pasionales y están compuesto por deseo; pero deseo aquí no tiene nada que ver con determinación espontánea o natural, pues “there is no desire but assembling, assembled, desire... the rationality, the efficiency, of an assemblage does not exist without the passions the assemblage brings into play, without the desires that constitute it as much as it constitutes them” (*A Thousand Plateaus* 399).

¹⁰⁴ Las Milicias de Tropas Territoriales (MTT), implementadas en 1981, son parte de las Fuerzas Armadas Revolucionarias cubanas y constituyen, según el gobierno, una de las formas de organización *popular* para llevar a cabo la lucha armada y cumplir otras tareas de la defensa. Ocupan un lugar destacado en la defensa del país. La mayoría de las unidades de las MTT cumplen misiones de carácter territorial, planteadas por los Consejos de Defensa Provinciales, Municipales y de Zona. Están integradas sobre la base de los principios de voluntariedad, selectividad y territorialidad. Los miembros de las MTT se consideran militares cuando se movilizan para cumplir misiones propias del servicio militar activo. Para hacer funcionar y mantener las MTT, los ciudadanos donan voluntariamente su tiempo libre (cinismo mayor) y se les descuenta directamente de sus salarios una suerte de diezmo tropical que se llamó ‘el día de haber de las milicias de tropas territoriales, que se pagaba cada vez conjuntamente con la cuota sindical. Fuente:

<http://www.cubagob.cu/otras_info/minfar/far/mtt.htm>

¹⁰⁵ En el lenguaje vernáculo cubano cada vez que un hombre no satisface a su mujer, material, espiritual o sexualmente, o cuando la engaña –“pegar los tarros”–el castigo simbólico es siempre una advertencia castrante: ¡tu mujer te va a capar! Lo cual no quiere decir que los casos de castración real no ocurran.

¹⁰⁶ El adoctrinamiento (componente de las tecnologías pedagógicas) vía exclusión al que fue sometido el cubano, representado en Filiberto, proceso que antes he definido como una suerte de

‘alfabetización afectiva,’ resulta del encarcelamiento múltiple que sufre el sujeto; encarcelamiento ya sea natural vía territorialidades líquidas o vía programa panóptico, o sea ‘voluntario’ como señaló Gramsci. ¿Qué queda entonces fuera del poder de la ley? Para Foucault, dos elementos: experiencia y verdad. Experiencia algo así como el deseo de vivir bien y libremente; verdad, es el deseo *por* el poder y por el saber, deseos que pueden ser canalizados hacia la opresión o hacia la vida intensificada: “people with similar aims, whether they choose to come together because of previously constructed aims or because they are being discipline toward a specific aim, find themselves working together... their efforts are continuously at odds, or even at war, with other groups of people... this network of conflicting and harmonious aims is the fabric of experience” (Leigh Brown 9). Filiberto descubre en medio de su total frustración que jueces y ejecutores de la ley revolucionaria participan también en la producción de significados, en la decisión de su vida o muerte (como marido y como sujeto) y en el apuntalamiento de *la Revolución deseada* cómo ha hecho el gobierno con las fachadas históricas de La Habana Vieja y sus entornos destinados al turismo extranjero. Entornos que se van destruyendo ante la mirada despreocupada de Filiberto envuelto en su acuciante necesidad.

¹⁰⁷ De cierta manera, ambos cuentos, “Dorado Mundo” y “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, se reconectan con “Casa de Muñecas” de Ibsen a través del simbólico portazo final (de Nora). En el primero, Georgina la esposa de Filiberto, termina marchándose sin decir nada más, después de descubrir no sólo que el baño de su casa está cubierto de fecales emociones, sino también que su marido, el intelectual, es demasiado débil para sobrevivir en un mundo “sociolizado” que requiere “chillar” y “moverse” como loco para resolver cualquier problema. En el segundo cuento, Diego se ve forzado a irse del país debido sobre todo a la ignorancia de esa misma sociedad-sociolizada que lo rechaza por su sexualidad que rompe con las normativas heterosexuales revolucionarias, negándosele un lugar activo en ella. Los deseos de Diego no pueden, como él mismo enfatiza, esperar una década más, a que la Revolución repare sus errores.

¹⁰⁸ Mujik o muzhik, del ruso Мужик, se empleaba coloquialmente en Cuba para describir a una suerte de campesino ruso pre-1917. El término, como lo enfatizan tanto el cuento como la película, se refiere a los campesinos pero solamente masculinos. Partiendo de las representaciones sobre todo de Tolstoi y Dostoiévski, en Cuba se utilizó como término derogatorio en el habla popular de los noventa, enfatizando el habla y el vestuario como distintivos rasgos de clase baja/pobre diferente de los habitantes de las ciudades.

¹⁰⁹ Enlenco: Jorge Perugorría (Diego); Vladimir Cruz (David); Jorge Angelino (Germán); Francisco Gattorno (Miguel); Mirta Ibarra (Nancy).

¹¹⁰ A propósito de presentes-ausencias, el documental *Gay Cuba*, coproducción cubano-estadounidense dirigido por Sonja de Vries en 1994, y que según Jon Hillson, en *The Sexual Politics of Reinaldo Arenas: Fact, Fiction and the Real Record of the Cuban Revolution*, “trata sobre la historia y los logros de la Revolución cubana como el prisma para explorar francamente la evolución del tratamiento de la homosexualidad y de los homosexuales,” nunca circuló en Cuba. En 1994 la editorial Letras Cubanas publica la novela *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro. Lo cual signa para algunos que la homosexualidad había dejado de ser un “tema prohibido” en la política editorial del Ministerio de Cultura. En 1995 aparece *Mariposas en el Andamio* documental dirigido por Margaret Gilpin y Luis Felipe Bernaza. El filme narra la historia de travestis cubanos de clase trabajadora, quienes se integraron en la vida de un suburbio de la Habana llamado La Güinera, y de como ellos trabajan para construir una coalición con las mujeres líderes de un brigada de construcción local, y sus actuaciones en el comedor de los trabajadores. Ese mismo año se anuncia que los enfermos de SIDA y los seropositivos regresarán a la “vida normal” después de un régimen de “cuarentena obligatoria.” Y se proyecta una retrospectiva de Pier Paolo Pasolini en el Festival de Cine de La Habana (Hillson).

¹¹¹ Mi madre me sentaba cada domingo frente al televisor a ver a Nitza y su asistente negra ajetrearse en una cocina que se parecía a las de las películas americanas de los sesenta o la de Rachel Rey. Nitza fue mi primera y única niñera, preferible al Circulo Infantil, por supuesto.

¹¹² Reynaldo González considera *Fresa y chocolate* (de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, con guión de Senel Paz) como “uno de los filmes más connotados del cine cubano” pues “fue un alegato contra todas las intolerancias, incluida la esclerosis de las ideas cuando en la cultura se pretende establecer zonas prohibidas o privadas.” Pero, sobre todo, porque “José Lezama Lima, el poeta, el enormísimo creador de ficciones, el gran enamorado de la cultura cubana llegaba a la gran pantalla y a todo el mundo. Se le situaba más allá de estériles compartimentaciones y contingencias, exaltado como símbolo de cubanía y de libertad creadora. El filme ha servido para darle gran promoción a su nombre, a su obra, cuanto antes le fuera negado” (González 368-9).

¹¹³ Ironico uso del ‘lobo’ simbólico. Recordemos el temprano enfrentamiento entre Virgilio Piñera y Heberto Padilla, en el cual el primero llamó al segundo el ‘lobo feroz’ de la naciente Revolución.

¹¹⁴ Para más información ver: Bejel y Rafael Hernández, et. all.

La Guarida, paladar. Calle Concordia # 418, Entre Gervasio y Escobar. La Guarida, hasta mi regreso a Cuba, se había convertido en una institución habanera y global. Sus dueños aseguran y las firmas en las paredes lo comprueban que desde Calvin Klein hasta la Reina de España habían degustado los placeres de la cena lezamiana-rectificada. Y en una esquina, Rocco, el refrigerador pintado de azul.

¹¹⁵ De cierta manera, lo que Diego presenta como “telos” al “sujetos larval” David. Es precisamente una doble máquina intencional: por un lado, direccional, es decir, argumentos para mantener un orden; y por otro, del descubrimiento de un *nuevo* orden, una originalidad. El primero, tiene que ver con la protección del mismo sujeto larval bajo cierta legalidad, y el segundo, responde a la capacidad de adaptación (adaptabilidad) de David; haciendo del sistema que Diego entrega a David un proceso o creatividad organizada hacia un fin, no el fin sino la meta; sólo cuando una actividad envuelve la direccionalidad y la originalidad es que puede llamarse intencional o como afirman los artistas posmodernos, artística.

¹¹⁶ La película realmente no interroga la ausencia de homosexuales “femeninos” o la concepción de género (masculino/femenino) cómo lo hace con el amor heterosexual desde la perspectiva del ‘otro.’ El imaginario normativo heterosexual y masculino al centro de la mitología del “hombre nuevo” no es subvertido sino parcialmente pues las diferencias de sexo quedan, por omisiones de otras perspectivas, enfatizadas. Las políticas no dejan de ser identitarias con respecto al género y la sexualidad, y el ataque a la “matriz heterosexual,” brillantemente definida por Judith Butler (“that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalized”), se queda en la superficie (151, n. 6).

¹¹⁷ Por ejemplo, en su brochure destinado a los turistas extranjeros, el Hotel Saint John’s en el Vedado se describe de la siguiente manera: “El Hotel Saint John’s está situado a pocos metros de una de las zonas más interesantes del Habana moderna, La Rampa. Muy cerca se encuentran el Hotel Habana Libre, La famosa Heladería Coppelia (donde se rodó la película fresa y chocolate), las oficinas principales de las aerolíneas y agencias de viajes.” (PaseosporlaHabana.com)

¹¹⁸ Diego y Nancy (Mirta Ibarra) tienen ambos símbolos diversos de santería (altares de Changó), elementos de brujería (el ojo mágico que tanto vimos en Alicia... detrás de las puertas), y elementos católicos-sincréticos como las vírgenes. Ver: S. Brent Plate, ed. *Representing Religion in World Cinema*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2003. P.232-3.

¹¹⁹ Mis entrevistados estaban en un rango de edades entre los 35 y los 40 en su mayoría, todos/as nacidos y educados en Cuba, y compartíamos aproximadamente la misma información cultural de fondo. Los que habían emigrado lo hicieron después de 1995 y el 2000. Sus profesiones variaban desde la salud hasta los servicios públicos. En esta tesis, para proteger la identidad de mis entrevistados/as, sus nombre aparecerán como pseudónimos y por supuesto no son sus nombre reales.

¹²⁰ Intérprete también por ejemplo de “Las Doce Sillas” (1963) de Tomás Gutiérrez Alea.

¹²¹ Melesio Capote apareció en programas televisivos como *Detrás de la fachada*, conducido por Consuelito Vidal y Cepero Brito.

¹²² En *Vigilar y Castigar* Foucault argumenta que “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias,

exigen de él unos signos.” (32) A los métodos que permiten “el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar ‘disciplinas’.” (141).

¹²³ Ver: Capítulo “Fabricando al ‘hombre nuevo’.” De la compilación *Cuba va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba* (GESI). Desde mi punto de vista, y sin haberla explorado suficiente, la conexión con *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991) estaría en las escenas al comienzo de la película cuando Alicia grita “¡Auxilio! ¡Para coño! Paraaa...” después de haberse escapado del pueblo/sanatorio. Alicia se reconecta, al menos simbólicamente y bajo códigos particulares, con varios ‘momentos’ culturales de la revolución –si se piensa ésta última como lineal. De la dinámica que propone *Cuba Va* (el ritmo incontenible de la marcha revolucionaria y del progreso social, los que interrumpen, los que frenen la maquina, se quedan o se dejan fuera; a lo cual me he referido antes cómo los “frenos” en la máquina abstracta de Deleuze y Guattari), durante los 70, la zafra de los 10 millones (el grupo musical Los Van Van dirigido por Juan Formell, toma su nombre de esta campaña). Interesante que el disco *Cuba Va: canciones para la nueva generación revolucionaria cubana* lo produce un sello discográfico llamado “Paredón,” método de ajuste de cuentas empleado sobre todo a comienzos de la Revolución. Al freno inesperado en la narración de *la revolución deseada* provocada a finales de los 90 por la caída del imperio de los *soviets*, la caída del Muro de Berlín, Alicia corriendo masculinizada por la ropa con la que ha escapado (botas de agua, pantalones y camisa de trabajo, sombrero de Robin Hood) y pidiendo a gritos que la máquina pare, que se detenga un camión cargado de cabizbajos trabajadores “disciplinados” es mucho más que una coincidencia.

¹²⁴ La disciplina, como un tipo de poder, incorpora gran variedad de prácticas, de las cuales toma elementos para formar un todo que invade la sociedad cubana contemporánea. Es un poder basado en la observación constante y la intervención en los comportamientos de los cuerpos, haciendo distinciones entre normales y anormales deseo y comportamientos humanos. Foucault subrayó la prisión como símbolo de la concreción de todas estas características y funciones. En Cuba, el sistema emigra de la prisión, aunque nunca la abandona, e invade todos y cada uno de los mas inusitados resquicios de la sociedad; no quedando lugar inmune a la parasita invasión de este tipo de poder, que por supuesto, no es el único. Como aclara Foucault, “let us say rather that, since the eighteenth century, it has joined other powers –the Law, the Word and the Text—imposing new limitations on them.” (*Discipline and Punish* 184). Es precisamente disciplinar y castigar lo que está propuesto en *Alicia...*, los mecanismos de castigo (enviarle a Maravillas, destitución de cargos gubernamentales, cesantía, escarnio público, auto-flagelación, etc.) y las estrategias para disciplinar el cuerpo social (desde molar a molecular) a través de la ‘sanación’ y el realineamiento con las lógicas morales explícitas que gobiernan el punto de vista hegemónico de la sociedad cubana, al comienzo del Período Especial y en la cresta de la ola destructiva (o reconstructiva) que generó la caída del Muro de Berlín, como símbolo del imperio socialista real.

¹²⁵ Utilizo ‘parásita’ aquí para introducir otro cuestionamiento, a un nivel un poco más teórico, que considero que presenta en *Alicia...* De cierta manera *Alicia...* se nos presenta como un sujeto ajeno a las interioridades de un mundo disciplinado y represivo. Maravillas, como zona afectiva limítrofe, disuelve los roles habituales atribuible al estado. Maravillas parece seguir sus propias reglas, leyes, condicionamientos políticos/morales derivadas de un estado parasito a sí mismo que se alimenta precisamente de las líneas de vuelo de los individuos a los cuales, en teoría tradicional, debe representar.

¹²⁶ Thomas C. Wright (*Cuba in the 1990s*) afirma que, a comienzos de los noventa, Fidel Castro no sólo sobrevivió al colapso del comunismo en Europa del Este, sino que confundió tanto a los amigos como a los enemigos, ante su recuperación del eclipse que había sufrido la influencia de Cuba en el resto de América Latina. Castro comenzó el milenio siendo uno “of the world’s longest-serving heads of state on the forty-first anniversary of his seizure of power.” La sorpresa aparente de los espectadores de un posible y casi cierto final de la era de la Revolución cubana, parece venir según Wright del giro en la economía hacia una versión de ‘mercado socialista’ similar al implementado por China, pero sin la apertura política. El monopolio político del Partido Comunista no fue

cuestionado y nuevas caras comenzaron representar al anacrónico régimen –entre ellos, el Canciller Roberto Robaina, artífice de aquella campaña “31 y palante” y autor de la famosa convocatoria “aquí el que no salte es yanqui” (192-193).

¹²⁷ Pero, ¿cuán adelantada estaba Alicia? ¿Podríamos proponer la hipótesis sugerente que Alicia subraya el paso de una sociedad disciplinaria –como la propuso Foucault y la desarrolló Gareth Williams— hacia una sociedad de control que propuso Deleuze “casi intuitivamente” según G. Williams? (G. Williams 107-8).

¹²⁸ Para Julia Kristeva “our present age is one of exile. How can one avoid sinking into the mire of common sense, if not by becoming a stranger to one’s own country, language, sex and identity? Writing is impossible without some kind of exile” (298). “A new type of intellectual: the dissident.” In Toril Moi (ed.). *The Kristeva Reader* (trans. Sean Hand). Oxford: Basil Blackwell, 1986. P. 298.

¹²⁹ Recordemos: Mashenka, la niña que vivía en un koljoz soviético de posguerra, se ha perdido en el bosque y no puede encontrar a su familia. En el camino, encuentra una choza que parece habitada pero está vacía. Muy dispuesta, la niña prepara una sopa y calienta la choza en espera de sus dueños. El dueño resulta ser un enorme oso pardo que vivía solo. Pero después de probar la comida caliente de Mashenka y disfrutar de los cuidados maternos de ésta, le prohíbe abandonarlo. El oso es sumamente goloso y Mashenka le prohíbe comerse los bollitos calientes que ella cuece y para asegurarse de ello, se esconde en el saco que carga el oso en su quehacer diario y constantemente le recuerda “desde aquí arriba Mashenka te mira, cuidadito oso, no seas goloso.” Después de un tiempo haciendo el papel de madre/esposa/sirvienta, la niña decide que quiere regresar a sus padres y para ello tendrá que engañar al oso seduciéndolo con los bollitos. Varias décadas después de mi experiencia con Mashenka me pregunto ¿cómo es que logramos sobrevivir a estas horribles torturas freudianas con diez u once años? Independientemente de lo traumatizante de la experiencia de la niña, perderse y perder su familia, en el argot popular cubano “bollito” se refiere a las partes privadas femeninas, y es con “bollitos” que la niña sobrevive y engaña a un oso “pardo,” ergo, mulato. ¿Quizás por muñequitos como estos se produce el ‘destape’ de la sexualidad rusa en los noventa que tanto criticaba el gobierno cubano? Y pensar que *Fresa y Chocolate* no se había puesto en televisión hasta el 2007. Título original, cortesía de Renecito: “ДЕВОЧКА И МЕДВЕДЬ,” Misha y el Oso (1980). Soyuzmultfilm, basado en un cuento tradicional ruso.

¹³⁰ David Mateo Núñez. Matanzas, Cuba, 1965. Crítico de arte, curador y editor. Creador y coeditor del cuaderno de artes visuales *Loquevenga*, conjuntamente con los artistas Ernesto Leal y Manuel López Oliva. Con un destacado trabajo como gestor cultural y editor de importantes revistas de arte, fue durante 1996 y 1998 editor ejecutivo de la revista especializada de artes plásticas *Artecubano* y del tabloide informativo *Noticias de Artecubano*, ambos del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, así como de la revista de arte y literatura *Dédalo* (perteneciente a la Asociación Hermanos Saíz). Es miembro del Consejo Editorial de la revista *Caimán Barbudo*. Como investigador ha publicado los libros *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*, *Palabras en acecho* (selección de textos); *Arturo Montoto. Del azar y la memoria*, y ha sido coautor de libros biográficos sobre los artistas Agustín Bejarano, Belkis Ayón y Nelson Domínguez, éstos últimos aún inéditos. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), ha dictado conferencias sobre las artes plásticas cubanas en Portugal, Chile, Venezuela, Italia y los Estados Unidos, y como curador ha realizado en Cuba y en el extranjero importantes proyectos que abarcan distintos géneros, artistas y tendencias dentro de la plástica cubana contemporánea. Es Vicepresidente de la Asociación de Artistas Plásticos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) e integrante de su sección de crítica y asesor de arte de la revista *La Gaceta de Cuba*. Dirigió el Taller de serigrafía René Portocarrero entre 1995 y 1997, y recibió el Premio Nacional de Curaduría 2001 y el Premio Nacional de Crítica Guy Pérez Cisneros 2002. Casadelasamericas.com/premios/jovenestampa. Accedido: Enero, 2008.

¹³¹ Carlos Paz en *Lo dulce y lo amargo del habla cubana actual* argumenta que “el sistema socioeconómico imperante siempre genera un vocabulario que se ajusta a sus realidades e ideología, y que pudiera entorpecer la comprensión de cualquier hispanohablante ajeno al mismo.” Paz utiliza ejemplos de frases como: “área dólar, jaba de estímulo, microbrigada, microbrigadista,

comecandela, cuentapropista, pollo de dieta, pollo piloto, carne de población, carne de niño, punto de leche, día corto, día largo, sábado corto, sábado largo,” y “toda la interminable serie de diplos (diplotienda, diplogarage, diploferreteria, diplopanadería, etc.), interrupto, integrado, debilidad ideológica, mercado de frontera, acto de repudio, período especial, plan jaba, etc.” (165). Revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid. No. 12/13 Primavera/Verano, 1999.

¹³² Es muy probable que el cierre intempestivo de *Vitral*, y la dimisión de su director Dagoberto Valdés, mucho tenga que ver con las acusadas faltas de recursos, aunque después de purgada, otra versión de la revista acaba de aparecer; o tal vez, se conecten esos eventos al reciente testimonio de una agente secreta de la Seguridad del Estado cubana, que por más de una década trabajó bajo el pseudónimo de Tania, *simulacro* de Tania la Guerrillera ex compañera del Che Guevara, infiltrada entre los grupos opositores cubanos. En su corta entrevista transmitida en Agosto del 2007 por la Televisión Cubana, canal Cuba Visión, Mesa Redonda, la ‘destapada’ agente Odilia Collazo muestra “la literatura subversiva y otros artículos” que le llegaban a la supuesta opositora, cuyo padre fue preso político del presidio histórico anticastrista. Entre esa literatura se muestran *¿Cómo y por qué desapareció el comunismo?*, la revista *Vitral* y la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. *YouTube*, August 12, 2007.

¹³³ Lupe, toda una “institución” dentro de la investigación científica del arte y la estética del ISA (Instituto Superior de Arte) expresó sobre este segundo Salón: “es un logro, un acontecimiento que atrajo expectativas y éstas a su vez, sirven para que el fenómeno religioso ingrese como preocupación artística; este Salón se proyectará hacia el entorno definiendo los caminos a través de los cuales esta expresión puede transitar. Aunque el tema es muy virgen, aquí se tantea la iconografía religiosa con los temas, con la filosofía que aportan los artistas en archivo, más una información, una educación que intenta llenar el vacío que teníamos en cuanto a la relación del fenómeno religioso con la cultura humanista en general. Como fenómeno social es impresionante. Se ve que el público pinareño es agradecido y la gusta aprehender lo que se le ofrece; a pesar de ser un acontecimiento alternativo,” pues no se promovió por los medios de comunicación masivos, y aún así, es impactante la respuesta de la gente...” Por su parte David Mateo Núñez, crítico escritor y director del taller de serigrafía *René Portocarrero* (Fondo Cubano de Bienes Culturales) y editor del cuaderno “Lo Que Venga,” de proyección artística especializada, comentó: “se han expuesto puntos de vista muy contundentes que sentarán la duda, no para esclarecer y se esclarece algo, serán precisamente los límites de la duda y generar polémicas (...).” Revista *Vitral*, Pinar del Río, diciembre 28, de 1995. Álvarez, Ángeles y Pedro Pablo Porbén Álvarez. *II Salón De Arte Religioso Contemporáneo*. *Vitral*: enero-febrero. año2. No 11. 1996. Enlace permanente <<http://www.vitral.org/vitral/>>

¹³⁴ Porbén Álvarez, Pedro P. *Hechos Y Opiniones: Jinetur S.A. Vitral*, enero-febrero. año2. No 11. 1996 Enlace permanente <<http://www.vitral.org/vitral/vitral11/hecyopin.htm>> Accedido: Noviembre 2006.

¹³⁵ Las entrevistas fueron un resultado indirecto de una investigación sobre Santería y mis visitas frecuentes a La Habana acompañado casi siempre por una pareja de amigos que “jineteaba” en las aéreas hoteleras de la capital. Mis entrevistados, en su mayoría muchachas y muchachos de entre 18 y 25 años, venían de las diferentes provincias cubanas. Sobre todo las muchachas, habían comenzado a “trabajar” en las calles después de abandonar carreras universitarias. Mis amigos, Carlos “el picúa” y Sury su novia, murieron de SIDA entre 1996 y 1999. Después de mi regreso en el verano del 2005, tuve noticias a través de una amiga de la chica que cito en este capítulo, Aleida como se apodaba entonces y que decía vivir con La China. Aleida vive en “Palo Cagáo,” una suerte de favela en los márgenes de otra favela “La Guinera,” en La Habana. Tiene un hijo, no trabaja en la calle y es seropositiva desde el 2001. No he tenido contacto con el resto de los entrevistados en los últimos años.

¹³⁶ Sobre Pedro Pablo Oliva y el Premio Nacional de Artes Plásticas, Abel Prieto comentó que “su obra irreverente, agrídulce, inteligente, crítica y tierna, ha enriquecido de una manera extraordinaria la mirada de los pinareños y de todos los cubanos y de mucha gente en el mundo.”

¹³⁷ México, Cuba y Colombia, concentraron el 50% de las cifras de ventas por países: México 244 obras \$ 3, 750,000, Cuba 100 obras \$ 2, 350,000 y Colombia 25 obras \$ 2, 030,000. Dentro de las 10 obras más valiosas aparecen: “El Gallo” de Mariano Rodríguez \$ 299,500 y “Femme Cheval” de Wilfredo Lam \$ 288,500. La obra subastada de Oliva se enmarca en la serie “Balcones:” “Imagen para un corto amor en Guatemala,” y es un homenaje al poema de José Martí “La niña de Guatemala.” Esta obra alcanzó los \$ 27,600.

¹³⁸ Para Lezama Lima, el *potens* poético, como suerte de energía dormitante, puede ser activado cuando “lo imposible moviéndose en la infinitud” genera “la imagen posible... el posible en la infinitud” (Berenguer y Fowler 117).

¹³⁹ Una propela de avión en el aire, suspendida sobre nuestras cabezas, sugiere no sólo el vuelo imposible y estático sino también, como afirma Cameron, la dislocación del espectador ante la conversión de aire en agua, mediante la cual KCHO nos coloca entonces debajo del mar. Algo similar ya lo había intentado KCHO en *Lo mejor del verano*, colgando del techo varios botes a través de los cuales se filtraba la luz de un seguidor generando una red superficial en el suelo oscuro en el cual nos desplazábamos (Cameron 228-9). Colección *Para Olvidar*, Kwangju Biennale, Korea, 1995. La segunda parte de la serie, coloca un kayak sobre un mar de botellas de vidrio todas vacías, elementos que se han leído frecuentemente como el escape a través del alcohol o como referencias a clínicas y hospitales a través de botellas de sueros intravenosos.

Archipiélago... El enorme dibujo presentaba una torre de botes apilados los unos sobre los otros, anegados en un mar de objetos disímiles, mesas, sogas, tablas de surf, botellas vacías. Portada de la revista *ArteCubano*, no.1, 1998.

¹⁴⁰ Wilfredo Lam (Cuba, 1902-1982). Está considerado como uno de los artistas más importantes del siglo XX. Lam integró al movimiento Surrealista en 1939 en París. Colaboró con André Breton en *Fata Morgana* un libro con ilustraciones de Lam y texto de Breton. Al regresar a Cuba su trabajo mezcla las raíces afrocubanas con las influencias surrealistas europeas. Después de la guerra, colabora con Pablo Picasso y los expresionistas alemanes en la revitalización del arte europeo mirando hacia el arte y las tradiciones africanas. Las obras de Lam se pueden encontrar importantes museos como el Museum of Modern Art and el Guggenheim Museum (N. Y. C.); en España, en el museo Reina Sofía de Madrid y en la Fondation Miró Barcelona; además, en The Art Institute en Chicago; el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; en el Museo de Arte Moderno en México; en el Carnegie Institute (Pittsburgh); etc.

¹⁴¹ Crucial a la ética Deleuziana son los conceptos de *organismo*, *mecanismo* y *máquina*. En *Anti-Oedipus* y en *A Thousand Plateaus*, Deleuze y Guattari insisten en que la máquina no es una metáfora y que la vida es *literalmente* una máquina. Por un lado, un *organismo* es un todo con identidad y fin, y un *mecanismo* es una máquina cerrada con funciones específicas; la *máquina*, por otro lado, no es más que sus conexiones y no tiene una identidad cerrada; lo cual provoca que el concepto de máquina en Deleuze y Guattari resulte extremadamente dinámico, flexible, maleable y sobre todo, escurridizo.

¹⁴² Unos años más tarde en “*La Columna Infinita*” Kcho propone llevar también al límite afectivo otra estructura ascendente similar pero de Constantin Brancusi, esta vez, en lugar de acero, como columna resultante de apilar cámaras de autos y ruedas de tractores.

¹⁴³ Madrid: Europa Press, 2005. También en “La Nueva Cuba” bajo el título: La Galería Marlborough presenta una veintena de obras del artista cubano, Alexis Leyva Machado (Kcho) “RETRASANDO LO INEVITABLE.” Septiembre, 2005.

<http://www.lanuevacuba.com/master.htm> Accedido: Noviembre 13, 2007.

¹⁴⁴ Para Benítez Rojo la máquina ‘Caribe’ no produce violencia, de hecho, la rechaza. Ante cualquier tipo de freno, disrupción o monstruo engendrado por la violencia, la máquina Caribe antepone el ritmo, los polirritmos, lo contrario al ruido en la máquina que sería el equivalente a la fricción afectiva que no produce sino que consume energía. La máquina Caribe a través de los polirritmos produce nuevas líneas de vuelos, diferencias y posibilidades.

¹⁴⁵ De cierta manera, KCHO está negociando su obra en los límites de lo que Foucault definió como ‘ética del saber’ (ethics of knowledge) operación mediante la cual imaginamos que atrapando o

capturando datos sobre un mundo exterior determinado, entonces sabremos qué hacer, como conducimos como performers del saber. Para Foucault nuestros pensamientos e instituciones del saber han dependido siempre de cierta exterioridad, algo que sentimos que podemos saber, revelar o interpretar; lo cual nos daría la base o fundación para entender algo exterior a nosotros. De todas maneras estamos obedeciendo a una verdad absoluta, “the ultimate truth.”

¹⁴⁶ Creo que KCHO entiende los retos que implica deterritorializar ‘discursos,’ que no son ya tan sólo, en el sentido formal del término, los modos de conducir una conversación o las interconexiones del lenguaje en un campo particular, como el discurso científico o médico. Discurso en KCHO se refiere a un sistema de reglas gobernando la constitución del conocimiento, del saber, power/knowledge de Foucault, y las maneras en las cuales las personas, los espectadores -performers de su obra, dan sentido a sus alrededores; “whereas use of the Word previously assumed simply a full command of the English language, today it indicates a cultural theory perspective, and the mere utterance of the Word can polarize an audience.” (Ching et al. 10)

¹⁴⁷ En el Vedado, por ejemplo, en el 2005 cuando visité Cuba, habían instalado en el costado de un edificio de apartamentos recién derrumbado un mercado artesanal por ‘divisas’ (chavitos o pesos convertibles) que (re)vendía, principalmente a extranjeros dispuestos a negociar un pedazo del sueño de una ‘revolución-deseada,’ objetos religiosos o de culto, entre nostálgicas reproducciones de imágenes, muchas tomadas antes del triunfo de la Revolución de 1959. En los últimos años, si bien La Habana Vieja y ciertas zonas del Vedado y Miramar (sobre todo la zona frente y a lo largo del Malecón) ha recibido un ‘maquillaje’ parcial, el estado-socialista se ha visto obligado, por leyes de mercado que intenta rechazar, a *vender los espacios-ruinas a turistas* o visitantes que viajan en busca de un pedazo del espacio-afectivo que ha dejado la difuminación de la revolución cubana en el imaginario internacional. Pero cuidado, el turista ‘contamina’ los espacios estriados gobernados por una realidad que le es ajena; creándose ‘olas,’ movimientos o vectores relativos que reterritorializan la ciudad; el cubano se ‘pega’ al turista intentando líneas de vuelo (aunque sean afectivas), vías de conocer y absorber una ‘realidad otra,’ y viceversa (sin olvidar dos fuentes importantes que alimentan las economías secundarias o paralelas: el turismo sexual y las inversiones extranjeras, ambas produciendo estrías afectivas, rupturas pero también continuidades en el flujo de ‘la revolución-deseada’).

¹⁴⁸ En el 2002 se estrena la cinta *Balseros* dirigida por Carles Bosch y Josep M^a Domènech (España). Precisamente en el verano de 1994 un equipo noticioso español filmó y entrevistó a siete cubanos, a sus familiares y vecinos durante los días que duró el *Maleconazo* y antes de lanzarse al mar por cualquier medio. Algunos años más tarde localizaron algunos de los entrevistados que después de haber sido rescatados del mar, fueron llevados a la base naval norteamericana en Guantánamo, Cuba. Una de las entrevistadas en el 94, había naufragado y tuvo que regresar a la isla. El filme sigue con lujo de detalles las vidas de los entrevistados en los Estados Unidos y sus penurias para lograr sobrevivir atapado entre dos mundos después de la espectacular y horrenda travesía.

¹⁴⁹ Es aquí donde nos sirven las tesis de Paul Virilio cuando nos muestra que el poder político del Estado es *polis*, policía, esto es, administración de las vías públicas y, como veremos en *Pon tu pensamiento en mí* por ejemplo, las puertas de la ciudad, los pestillos y celadores, son barreras, filtros contra las masas, contra la penetración del poder de los grupos migrantes, de los nómadas -sujetos molares (molar, según Deleuze y Guattari, es deseo consciente, representación de objetos de deseo, y se origina a partir de los flujos inconscientes del deseo) desplazándose a sus propias velocidades (no permitidas) por el espacio estriado (citado en Deleuze y Guattari, *Thousand Plateaus*, 386. Traducción mía).

¹⁵⁰ Como subraya Paul Virilio “the sea became the place of the *fleet in being*, where one no longer goes from one point to another, but rather holds space beginning from any point: instead of striating space, one occupies it with a vector of deterritorialization in perpetual motion... As converter and capturer, the State does not just relativized movement, it reimparts absolute movement” (en Deleuze y Guattari *Thousand Plateaus* 387).

¹⁵¹ Coproducción Cubano/Méxicana (85 min.), dirigida por Arturo Sotro Díaz e inspirada en la pieza teatral “Jesús” de Virgilio Piñera; un filme nunca exhibido en la TV cubana –según Enrique Colina—pero que obtuvo varios premios internacionales. Entre ellos: el premio al guión inédito en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana, 1994; el premio de la crítica de arte y cultura en el mismo festival pero en 1996; dos premios en el Festival de Gramado, Brasil por la música y dirección de arte; fue nominada como mejor película extranjera a los premios Goya, en 1996.

¹⁵² En *Alicia...* por ejemplo, los cuerpos se reformaban dentro de la institución correctiva del sanatorio/pueblo Maravillas; en *Fresa y Chocolate* por otro lado, los cuerpos se singularizan y se les atribuyen significantes de género y sexualidad, única exploración de la homosexualidad en todos los textos; en *Dorado Mundo* se muestran los efectos de la debacle socialista en europea del este a través del Realismo Sucio; y en *La Ola* donde se cuestionan los mecanismos de captura estatales sobre una pareja heteronormada.

¹⁵³ La examinación a través de una ‘mirada normalizante o normalizativa’ (normalizing gaze) se constituye en el locus del moderno ensamblaje ‘power/knowledge’ pues la examinación combina en un todo –unifica—“the deployment of force and the establishment of truth” –elicitar la ‘verdad’ sobre los examinados a través de normas, que cómo reglas, controlen su comportamiento (después del ‘examen’). Foucault. *Discipline and Punish*, 184.

¹⁵⁴ Este niño vestido de marinerito pasó inadvertido a Chanan. No voy a intentar explicar todas las posibles connotaciones del vestuario pero considero relevante subrayar que vestir así a los niños fue una práctica habitual de las familias cubanas antes de 1959. En la mayoría de las fotos de familia y retratos individuales que aún conserva mi familia, se podía ver al primogénito varón vestido de *cowboy* o marinerito. La práctica desapareció bajo la Revolución como parte de las borraduras de hábitos pequeño burgueses heredados del capitalismo; hábitos que contaminaban al ‘hombre nuevo’ porque representaban al modo de vida americano. Además de esta lectura, creo que Sotro hace no muy velada referencia a una canción muy popular que se repetía hasta la saciedad durante nuestra infancia de niños nacidos dentro de la Revolución. “Papá yo quiero que tú me enseñes a navegar... marinerito quiero ser, marinerito como tú... marinerito quiero ser y enfrentarme a los tiranos que gobiernan los océanos para como tú vencer y en cada puerto tener una aventura de amor hasta encontrar como tú quien me robe el corazón...” El misógino Padre-ausente, el castrado ‘hombre nuevo,’ venía entonces marcado por un complejo Edípico ‘heredado,’ por una deuda para con la Patria/Padre de la cual no podríamos salir sino venciendo al ‘tirano’ que gobierna los mares, el mismo mar-territorio que el Estado intenta estriar en *La Ola* por ejemplo.

¹⁵⁵ Léase *mitos* en sentido Barthesiano, refiriéndose a la ideología entendida como cuerpo de ideas y prácticas; las cuales, defienden las estructuras de poder prevaletentes a través de la promoción activa de valores e intereses de los grupos dominantes en la sociedad. Los mitos, argumenta Barthes, tienen una doble función: “it points out and it notifies, it makes us understand something and it imposes it on us.” (Barthes 1998, 113). Lo que hace posible o lo que hace funcional al mito son entonces los siempre polisémicos códigos culturales compartidos por Sotro y su audiencia. Por tanto, las connotaciones no son tan sólo producidas por el creador del filme sino que son activadas también a partir de un repertorio cultural existente. Las escenas recreadas ahora por Sotro toman precisamente de ese repertorio cultural pero adicionan elementos al mismo (*Mythologies* 113).

¹⁵⁶ *So what?* ¿Qué importa que la masa necesite creer en algo? o quizás, pensando en Barthes, ¿no debíamos siempre interrogar lo sintomáticamente ‘obvio,’ según Chanan, en el texto? La pregunta compele, si no reta, a prestar atención a un filme que aparece en la segunda mitad de los años noventa en Cuba cuando recién se está saliendo, según el gobierno, de un cruento y desgastador Período Especial. ¿Y qué? *So what? No big deal!* Exclaman también en *El Alma del Guerrero* (2000) de Jan Fabre cuando los guerreros salen a escena rellenos como muñecas Barbie y Ken, con los cuerpos desnudos y perfectos, simétricamente alineados, un hombre al lado de una mujer, mientras una voz incorpórea los interroga y acusa de haber cometido el pecado original, al confesar, responden ¿Y qué? ¡Tremenda bobería! De manera similar aparecerán en *Pon tu pensamiento en mí* el nuevo Mesías, el Jesús-actor y Simona –una enferma de “algo peor que la lepra,” dando una

conferencia de prensa totalmente desnudos con un fondo lleno de autopistas y rascacielos, como Adán y Eva posmodernos desligados del pecado original, irreverentes muestran sus perfectos cuerpos desconectados de la culpa y de la penitencia. Por otro lado, la escena provoca de cierta manera, al ser el mito examinado, interrogado, forzado a ‘confesar,’ el cuestionamiento de esas importantes tecnologías de bio-poder, como las denomina Foucault (la confesión y la reexaminación), tecnologías que regulan el cuerpo humano y lo amoldan dentro de discursos de género y sexualidad dominantes... *So what?*

¹⁵⁷ Primero, y sólo por el hecho argumental, los “milagros” que hace el “actor” en escena son tres y no dos. Como Jesús, según los apóstoles Juan y Mateo, el actor comienza por convertir “jugo de mango” en vino (en las Bodas de Caná de Galilea) según el apóstol Juan (Jn 2, 1-11) María, la madre de Jesús, a la cual Jesús mismo se refiere como “mujer”, es quien solicita la conversión del agua –destinada a la purificación de los judíos—en vino para celebrar la alianza matrimonial; según Mateo, Jesús alimentó a cinco mil hombres, incluyendo subraya también Juan a las mujeres y niños, con dos peces y cinco panes de cebada, de todo lo cual sobraron doce canastas que Jesús ordenó recoger y repartir (*Mateo 14: 15-21*). No debemos ignorar que ‘el comienzo’ (que viene del griego *argé*) de los milagros del Mesías viene condicionado por una doble subjectificación: al responder Jesús al pedido o sugerencia de su madre, y considerando la posición tan inferior que tenían las mujeres en la sociedad judía, San Juan coloca al salvador como ‘sujeto’ ejecutando no su voluntad sino la de una “mujer.” El que Jesús haya ‘escogido’ las bodas para realizar su primer milagro implica, según el catecismo de Juan Pablo II, el matrimonio definitivo del Señor con la humanidad; pero también es una implícita validación de la familiar nuclear y de la unión heterosexual como la única permitida por las Santas Escrituras. Creo que la lectura anterior es sumamente problemática en tanto condicina el ‘becoming-woman’, ‘becoming-visible’ de María al discurso masculino/masculinizante. Pero Chanan resbala una vez más al afirmar que *Pon tu pensamiento en mí* está llena de alusión intertextuales a otros filmes como *Jesús de Montreal*: “Confieso *no* haber visto Jesús de Montreal” subraya Sotto (García Borrero 266); sin embargo, reconoce la influencia de Fellini, del *Ciudadano Kane*; y después de ver la cinta, resulta obvio que Sotto toma prestada escenas de *Viridiana* de Luís Buñuel (la última cena), e incluso de *Monty Python and the Holy Grail* (1975), específicamente la escena en que el Rey Ricardo llega al castillo sonando dos cocos vacíos como si fuera el galopar de los caballos.

¹⁵⁸ Principios correctivos se refiere al Estado como ficción trascendental y el ‘bien común’ o *socius* como ficción correctiva. Si bien como resultado de las *Palabras a los Intelectuales* de Fidel Castro se redefinieron las categorías de intelectual revolucionario y su contra parte negativa (el intelectual contra-revolucionario), debemos considerar también cómo las políticas subsecuentes pusieron a funcionar ciertos ‘principios correctivos’ que limitasen el alcance de ciertas ‘construcciones ficcionales’ y potenciasen otras preferidas o hegemónicas. Sobre a todo a niveles de ‘audiencia’, de pueblo en proceso de reconstitución nacionalista/socialista, el gobierno revolucionario necesitaba, como imperativo educacional, y menos jurídico-legal, re-ordenar *constantemente* los principios correctivos que como habituales e imaginativos circulan en la sociedad. Precisamente, desde mucho antes de 1959, la ficcionalización de la razón se constituyó en un aliado poderoso en la construcción de las imágenes de la revolución (por venir) y de los sujetos del cambio. Si una construcción ficcional puede ser extendida a la totalidad de la experiencia popular, no puede ya ser corregida. De aquí la necesidad del estado de limitar o no ciertas ‘teleologías’ (asociaciones ordenadas como trascendentes) de la Revolución como deseada, de los héroes, de los intelectuales, de los cubanos mismos deviniendo-ciudadanos gobernados ahora por el ‘bien común’ como fuente de todos los significados (razones) y del orden tanto moral como social. Si la diversidad de pasiones y afectos puede generar un ‘politeísmo afectivo,’ la función correctiva del intelectual, por ejemplo, es regresar la ficción editorial, lo publicable y aceptable bajo el bien común, al marco de unidad que trascienda las experiencias cotidianas del pueblo (Deleuze, 1991: 73-4). En otras palabras, el artista revolucionario tenía que fabricar (representar) la experiencia *como* creencia en un mundo ficcional como totalidad –una ficción trascendental puede ser cualquier tipo de idea o cuerpo social con función totalizante. Crear (suplantar si fuera necesario ficciones trascendentales actuando en

presente) que se pudieran reciclar como principios correctivos mediante los cuales juzgar la experiencia de la vida diaria. Pero esos principios o ficciones correctivas tienen a su vez que mantenerse inmunes a posibles principios correctivos de nuevo tipo (ilusiones), pues como afirma Deleuze “although they belong to pure fantasy, they are extended to encompass the whole experience as ultimate criteria. We should also expect to find analogous fictions at the moral level of passions and institutions” (Deleuze, 1991: 16). Sin embargo el Estado cubano se tiene que mantener como institución convencional o al menos dar una impresión de serlo; el estado puede ser criticado pero no sancionado. Es decir “it can be critically assessed according to whether its sanctions embody the common good, or whether governors use their authority to satisfy their own passions;” y por otro lado, el “bien común” (*socius*) se afirma como ficción incorregible porque “it is the complete body of all social meaning” (Deleuze, 1991: 51).

¹⁵⁹ En *Presiones y Diamantes*, el diamante llamado Delphi (no tan velada alusión a Fidel Castro) es el equivalente de aquel mito del líder mesiánico que vale, como valdría un diamante, lo que los sujetos del poder (en el doble sentido que le dio Foucault) inviertan o no afectivamente en él. En la novela, el protagonista está empeñado en una *criptológica* búsqueda de la verdad, y pretende, al romper el hielo que forma el diamante mismo, que la gente abandone sus fanatismos para que no terminen congelándose en un iceberg (recurrente visión del ‘blanqueamiento operacional’ del estado socialista, al que me he referido antes). Pero los habitantes de la ciudad deciden vacacionar a través del método de la hibernación artificial. Coincidiendo de nuevo con Žižek, para Virgilio la hibernación es esto: el viajero, metido en un bloque de hielo, se desplaza, no en el espacio, sino el tiempo. Es un modo de existir sin saberlo; la ‘obscena inercia’ del intelectual castrado por una Revolución deseada que ha dejado ser cambio telúrico y dinámicas aceleraciones para convertirse en un imposible tempaño de hielo en medio del mar Caribe. Esta imagen de una sociedad en perpetua hibernación se repite en los *Cuentos Fríos* de Piñera. En el cuento *La vida tal cual* el autor sustituye el iceberg caribeño por una blanca bañera que como masturbatorio ataúd de sexualidades reprimidas nos coloca al filo de una fría perturbación estilística, como lo estuvimos en *La carne de René*. El ejercicio de la propia sexualidad se convierte entonces en una suerte de castigo de Laocoonte, y la bañera, a veces ataúd, otras veces *ballena*, sugiere ese ‘devenir-animal’ al que se refiere Deleuze cuando analiza *Moby Dick* de Melville. La combinación bañera-estatua ya aparece en *La Carne de René* cuando éste descubre que Dalia guarda en la bañera un maniquí que es su doble. En la misma novela, el director del instituto, le provee a cada estudiante con una estatua que es la réplica de ellos mismos en sus respectivos cuartos de baños (Valerio-Holguín, 2002: 459).

¹⁶⁰ Krause se enamoró de un capitán de barco mercante cubano y llegó a Cuba en 1961 como estudiante, a los 20 años. Krause llegó a convertirse en la traductora de Fidel Castro y ocupó importantes cargos en los varios Ministerios, encargada de la educación sexual del ‘hombre nuevo’. La historia de Mónica Krause ha sido representada en *Mónica: La Reina Del Condón* (2007), película de 80 minutos dirigida por Silvana Ceschi. Producida por Dschoint Ventschr, Soilsú Teo Films, y con financiamiento además de: IFB, Swiss Television (SF DRS), National Film Board (BAK), Regional Film Board (Zurich).

¹⁶¹ Foucault argumenta que los diferentes discursos en sexualidad no son sobre sexualidad, ellos mismos constituyen sexualidad. Lo cual no quiere decir que la sexualidad no existe como formación no-discursiva, pero que nuestro “conocimiento” de la sexualidad y de las relaciones “poder-saber” de sexualidad son discursivos (*History of Sexuality* 92-7).

¹⁶² Por supuesto, este placer que le da la ‘escofilia’ (Freud’s scopophilia) es mucho más que el placer de mirar: la escofilia envuelve “taking other people as objects, subjecting them to a controlling gaze” (Mulvey 8).

¹⁶³ En resumen, “the meaning of woman is sexual difference... she connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of a penis, implying a threat of castration and hence unpleasure... thus the woman... always threatens to evoke the anxiety it originally signified” (Mulvey 13).

¹⁶⁴ En otros capítulos comenté sobre el rol preponderante que jugó el libro *El hombre y la mujer en la intimidad* del también alemán Sigfried Schnabl. El libro había sido publicado en la RDA en 1978

y fue traducido por Krause en 1979. En este libro, Schnabl demandaba que se trataran a los homosexuales con los mismos derechos que se trataban a los heterosexuales, y argumentaba en contra cualquier tipo de discriminación social con respecto a la sexualidad. En 1981 se publicó en Cuba *¿Piensas ya en el amor?* de otro alemán, Heinrich Brückner, que presentaba una posición mucho más ambivalente con respecto a la homosexualidad en los países socialistas. Básicamente, argumentando que si bien el homosexual podía funcionar bien en la sociedad como las demás personas, nunca podrían hacerlo ‘tan contentos’ como las personas casadas. Esta edición en 1981 respondió principalmente a las críticas que hizo el gobierno cubano al libro de Schnabl porque presentaba una visión demasiado positiva de la homosexualidad. “¿Piensas ya en el amor?” fue diseñado para nosotros, para los hombres y mujeres nuevos/as como vehículo de transmisión del pánico social que estaba causando en Cuba el incremento de las enfermedades de transmisión sexuales, y como discurso sobre los riesgos emocionales que acarrearían las relaciones sexuales fuera y antes del matrimonio, sobre todo cuando estas terminaban en tener un hijo. Por supuesto, toda la crisis fue dulcoradamente transmitida bajo el melodramático subtexto del amor. Ver: Brückner.

¹⁶⁵ En la película *Sueño Tropical*, el macho borracho le pega continuamente a su mujer. Después de una borrachera que condujo a otra golpiza, el macho se queda dormido y sueña con una sociedad en la cual los roles de género se han invertido: las mujeres mandan y los hombres obedecen. El hombre es ahora el ‘ama de casa’ que cuida a los niños, espera por su proveedora monetaria siempre contento y con la comida hecha, y corre por la playa tratando de cubrir los senos desnudos de su mujer que se solea ‘descaradamente’ frente a ‘los putos’ masculinos. Cuando el marido en su rol de mujer de la casa se subleva e intenta defenderse ante los acosos sexuales de una mujer-empresaria con poder, lo sancionan a la pena máxima: la castración. El hombre despertará cuando las tijeras van a cortarle el miembro. Regresando de este modo la ‘normalidad’ a la vida del sujeto masculino. La película concluye con el hombre sudoroso que se despierta de la pesadilla por tanto no sabemos si cambiará en algo su actitud abusiva contra su mujer; pero no es difícil asumir que no.

¹⁶⁶ En *Alicia en el pueblo de Maravillas*, por ejemplo, sería el equivalente a la idea del muñecón vestido por un lado de pionero y por el otro de pionera, que lo empujan hacia el museo –el emblemático pionero es una pieza museable, una ficción hueca que se expandió con la ficción del hombre nuevo pero que fue perdiendo su lugar en la historia en la medida en que dejó de ser operativo como ficción correctiva.

¹⁶⁷ La idea no podría ser más sugerente. Si tenemos en consideración la teoría de Marx sobre la repetición histórica, delineada en *The Eighteen Brumaire of Louis Bonapart*, mediante las *Aventuras de Elpidio Valdés*, los revolucionarios (léase, los intelectuales deviniendo revolucionarios en los 70) al enfrentarse con la imposibilidad de cumplir su titánica tarea de transformar la historia, tienen que conjurar los espectros del pasado para que estos acudan a resolver los problemas del presente inmediato. Marx lo expuso de la siguiente forma: “just when [the revolutionaries] seem engaged in revolutionizing things and themselves, in creating something entirely new, precisely in such epochs of revolutionary crisis, they anxiously conjure up the spirits of the past to their service” (595). De tal manera que Marx identifica esta llamada de auxilio como intrínseca a toda revolución. Como resultado, la Historia con mayúsculas y según Marx, se repite a sí misma como el proceso de transformación positivo que él define como ‘trágico.’ Si en Elpidio Valdés la revolución cubana se convirtió en elíptica repetición de las guerras por la independencia contra España en el siglo XIX, la repetición en *Photoshop* sería ‘una farsa.’ De nuevo, según Marx: “[history repeats itself] the first time as tragedy, the second time as farce” (594). La farsa múltiple que ejecuta ahora un ‘hombre nuevo’ envejeciendo y enmascarado como payaso; la burla llevada al extremo, ¿realismo socialista? Marx, Karl. “The Eighteen Brumaire of Louis Bonapart.” *The Marx-Engels Reader*. Second ed. Ed. Robert C. Tucker. New York: Norton, 1978.